This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

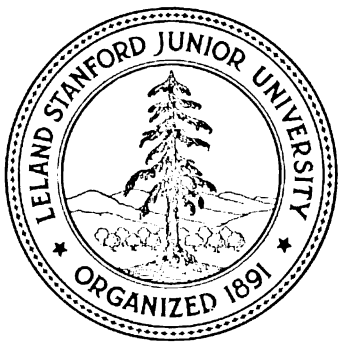
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

gift of

Mrs. Hans Barkan



STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Music

Joseph Pembaur d. J.

Ludwig v. Beethovens Sonaten

op. 31 No. 2 u. op. 57.

1684 1.45

JOSEF PEMBAUR
D. J.

LUDWIG VAN BEETHOVENS SONATEN
OP. 31 NO. 2 u. OP. 57

MÜNCHEN 1915
IM WUNDERHORN-VERLAG

MGR

SATZ UND DRUCK VON C. G. RÖDER G. M. B. H., LEIPZIG

MT 145
B42 P3

COPYRIGHT BY WUNDERHORN-VERLAG 1915

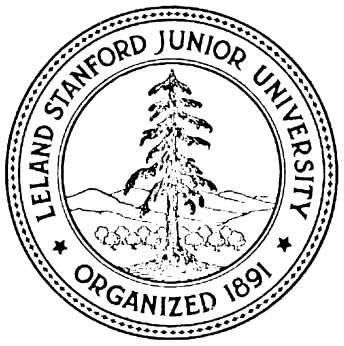
Den Menschen,
die über Grenzen schreiten! —

In der Vorrede zu meinem vom Wunderhornverlage in München veröffentlichten Büchlein »Von der Poesie des Klavierspiels« habe ich Ergänzungen des dort Gesagten in Aussicht gestellt. Mit dieser Beethovenauslegung möchte ich den Anfang derselben machen — ich weiß, daß meine Arbeit nur schwach ist gegenüber dem Inhalt der Beethovenschen Werke — aber vielleicht regt sie Andere zu noch tieferem Eindringen an — dann werde ich glücklich sein, Beethoven und seinen Verehrern einen Dienst erwiesen zu haben.

Mönchhof im Thüringer Wald. 28. Juli 1915.

gift of

Mrs. Hans Barkan



STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Music

Eugène Ortner

Joseph Pembaur d. J.

Ludwig v. Beethovens Sonaten

op. 31 No. 2 u. op. 57.

und sein Lachen kann man wohl mit Recht als »homerisches« bezeichnen — aber ganz besonders fühlte er sich dem fahrenden Odysseus gewiß deshalb verwandt, da er doch auch wie er von einem Leid zum anderen Leid verwebt wurde. Die eheliche Treue, die Penelope ihrem Odysseus bewahrte, hat Beethoven gewiß sehr ergriffen, da sein Liebe suchendes Herz die bittersten Enttäuschungen erdulden mußte. Die cis moll-Sonate op. 27 No. 2, aus welcher Entsagungs- und Verzweiflungsschmerz über das verlorene nur in der Erinnerung wundersüß auflebende Liebesglück erschütternd hervortönen, ist ungefähr ein Jahr vor der Sonate op. 31 No. 2 vollendet, und die Oper Fidelio, in der Beethoven der Gattentreue ein leuchtendes Denkmal gesetzt hat, dessen Feuer heute noch in erster Liebeskraft strahlt, erschien am 20. November 1805 auf der Bühne beiläufig zwei Jahre ehe die Sonate op. 57 veröffentlicht wurde. Am 6. Oktober 1802 aber schrieb Beethoven in dem Dörfchen Heiligenstadt bei Wien das unsäglich traurige Heiligenstädter Testament, welches die ganze Schwere seines körperlichen und daraus entspringenden seelischen Leidens erkennen läßt. Wenn Beethoven schon am 29. Juni 1801 an seinen Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler schreibt: »Plutarch hat mich zu der Resignation geführt«, so wäre es, wenn auch in diesem Zusammenhange überlieferte Jahreszahlen auf später verweisen, doch wohl möglich, daß er sich schon in den Jahren der Komposition unserer beiden Sonaten, da in Wien überhaupt die alten Schriftsteller viel gelesen wurden, auch mit Homers Odyssee kann beschäftigt haben. Es ist merkwürdig, daß in Schindlers Beethoven-Privatbibliothek zu Berlin gerade Shakespeares Sturm in einer ganz unberührten Ausgabe in der Übersetzung von August Wilhelm v. Schlegel aus dem Jahre 1825 vorhanden ist, während die anderen Dramen in Ausgaben der Jahre 1778, 1779, 1783 und 1804 mit vielen Beethovenschen Anzeichnungen hinterlassen sind. Es muß aber angenommen werden, daß Beethoven zur Zeit der Komposition der Sonate op. 31 No. 2 auch schon ein Exemplar des Sturms besessen hat — in den Jahren 1779 bis 1801 ist übrigens die A. W. v. Schlegelsche Shakespeare-Übersetzung das erstemal erschienen, und in dem Brief an Therese Malfatti aus dem Jahre 1807 frägt er das Mädchen, ob es den von Schlegel übersetzten Shakespeare gelesen habe —, jedenfalls hat es Beethoven gerade in diesen stürmischsten Jahren seines Lebens gedrängt,

wie Shakespeare in seinen Dramen, in seinen Sonaten die Naturkräfte zu beschwören, und vielleicht bezieht sich die nach K. Czernys Überlieferung um das Jahr 1803 seinem Freunde Wenzel Krumpholtz gemachte Äußerung Beethovens, daß er von heute an einen neuen Weg einschlagen wolle, darauf, daß er nun das Gebiet der Musik zu erweitern und auch in Tönen das, was Dichter in Worten und Farben sagen — das Geheimnisvolle, Göttliche in der Natur — zu malen begnadigt ward. Sehen wir uns die Bilder selbst nun näher an!

Graublau ist der Grund des d moll-Gemäldes. Auf dem ersten Bilde breitet sich das Meer in reglos drohender Stille — lebendig ist nur des Zauberers Prospero Wille, erstarrt in seinem Zauberstab, der den Sturm beschwört. Auf sein Erheben kommt Ariel geflogen, der Luftgeist, den Prospero im Zwange hält — er läßt sich vor dem Herrn nieder und harrt schmerzvoll-verzweifelten Blickes seiner Befehle — das abermalige Emporweisen des Zauberstabs genügt, daß er sich aufschwingt und ins Meer wirft, das eine große Woge breitet und darin den Sturm aufnimmt — die erregten Wellen wälzen das ächzende Schiff — Prosperos Sturmwille ist unbeugsam, Ariels hastender Hauch unaufhaltsam — immer unruhiger schaukelt der Segler, bald in die Täler, bald auf die Hügel wird er geworfen — Blitze erhellen die Jacht, Schreie durchgellen die Nacht — nun scheint ein Leck geworden zu sein — aus der Tiefe dringen die dürstenden Wasser und von oben herein — endlich beruhigt sich Neptuns heftig bebender Dreizack — dreimal aber erhebt sich aufs neue der Zauberstab und zuletzt ist er voll magischen Leuchtens — da bricht des Sturmes Groll um so heftiger vor — Ariel überfällt das Schiff von allen Seiten, bis es in eine Sandbank einsinkt — ernsten Zornes voll schreitet Prospero zur Höhle Ariels und ruft »ausdrücklich und einfach« abermalige strenge Befehle hinein — erst heimliche, dann heftige Stöße schleudern das Schiff nun wiederum in die tosende Flut — Ariel ruht nicht und die Notschreie werden schriller —nun scheint das Boot ein zweites Leck erhalten zu haben — die gierigen Wogen stürzen darauf und entführen es unseren Blicken — noch schwankt der Dreizack, aber im Grunde wiegen sich die Wellen zum Schlummer und es erwacht die Stille.

Ruhig und geheimnisvoll bleibt das Meer des zweiten Bildes — ein Einsamer staunt und stöhnt vor Schmerz am Ufer — nach Shakespeare ist es Prinz Ferdinand, der um den totgeglaubten Vater weint — seinem Klagen antwortet Ariels Chor in zauberhaftem Klingen — Ferdinand folgt ihm und sieht plötzlich Miranda vor sich, das Töchterchen Prosperos, der lieblichsten »Tongebilde« eines, das je ein Schöpfer schuf — bald aber sinkt der Traum und neues Weh steigt an seiner Stelle aus der gequälten Brust — Ferdinand starrt, abermals verlassen, zur Ferne — Wasserfeen tauchen auf und umschmeicheln mit ihren Harfen seinen Schmerz — nun sie verklungen, schwebt die ernste Melodie des Geisterchors zum zweitenmal über die Gewässer und sie führt den Suchenden wieder zu Miranda, die nun in verklärtem Lichte noch höher erscheint — alles Hohe aber ist uns nur geliehen — wie beutegierige Hunde knurren und murren die Wasser im Grunde des Meeres um die Schmerzensausbrüche des Enttäuschten — auf sein Rufen antwortet die Leere — das Glück geht heim — nur ein Augenblick noch ruht voll Tränen über dem Meere.

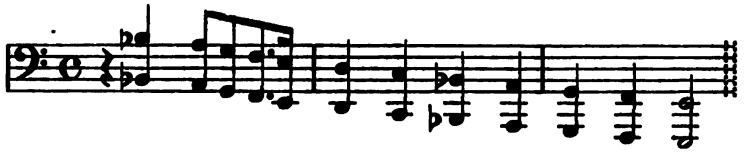
Weit, weit dehnt es sich im dritten Bilde vor unserem inneren Auge — die Durchsicht geht in die Unendlichkeit — vom Ursprung der Zeiten raunen die Wogen — vom Werden und Vergehen — jede Welle ist ein Wille, der atmet und stirbt — nur ab und zu schäumt einer höher auf, um dann eiliger zu zerrinnen — aber nichts Körperliches außer den Wassern ist erkennbar — Prosperos Zauber ist gebrochen und das Element ist frei — manchmal ist es, als wollten die Wogen in neckischem Spiele länger verweilen — manchmal auch, als sprengten sie scharenweise zum Kampfe gegeneinander — und dann wieder, als stürmten sie gemeinsam auf einen Felsen, um in wilder Hast gleich wieder zu entrinnen — Besitz und Verlust — Freude und Betrübnis — Wehmut und Kraft — Niedrigkeit und Höhe wechseln beständig vom Anbeginn und in die Ewigkeit — und Töne fluten heraus und umspielen die ängstlich horchende Seele und nehmen sie mit sich in den rauschenden Reigen — noch lebt sie — webt und strebt sie mit ihnen, jauchzt und weint — betet und arbeitet — aber nicht stärker wird sie in den wachsenden Wogen, gierig rauben diese ihr ein Glück um das andere und reißen sie endlich in den Strudel und suchen die Weiten — mit Gleichmut — die Wogen der Zeiten.

Blauschwarz ist die Tiefe des größeren fmoll-Gemäldes getönt. Alles

Besondere ist ins Allgemeine gerückt, alles Persönliche ins Elementare geweitet. Nicht von außen kommt der Beschwörer, sondern in den Elementen selbst gärt die Gier, welche den Streit entfacht — und während im ersten Akte des d moll-Dramas die vergoldete Galeere des Königs Alonso von Neapel scheinbaren Schiffbruch leidet, geht hier das Lustschiff des Menschen, auf dem sich die wunderbarsten Lasten: himmelstürmende Gedanken und tiefenergründende Gefühle in Tatenträumen wiegen, zugrunde. — Rätselhaft liegt die Zukunft — wie ein schauerlich schwarzes Meer von dumpfen Wolken überhangen — nur manchmal trillert eine Welle weiß hervor — da hört man ein unterirdisches Pochen, als ob der erregte Poseidon seinen Dreizack aufstöße — jetzt reißt der Wellen Geduld — dem Wirbel antwortet Schweigen — nun aber brechen Berge durch die Wasserflächen empor — wehe, wehe schreit die Seele in solchen Fährnissen — es glätten sich die Wogen und tragen des Herzens Sehnsucht in die Weite — doch nicht lange weht der weihende Wind — Trotz ist nutzlos — in der Ferne noch flackert die Hoffnung, kraftlos aber sinkt sie zur Nähe herab — und leidbeschwert, wo die wilden Wogen sich um sie reißen und der Haltlosen, Schwankenden frühe Ruhe wird. Wie von Herzblut getränkt — purpurn leuchtet das Meer nun und von Bronze und Silber — aber das Wallen des Wollens ist nicht zur Rast gekommen und die Wogen des Wagens schlagen aus den Tiefen zu den Wolken empor — wehe, wehe schreit die Seele in solchen Drängnissen — und von Winden umschmeichelt glätten sich die Wogen wieder und tragen des Herzens Wünsche in die Ferne — Poseidon aber hetzt seine Reiter nach ihnen, die eifernden, geifernden, und die reißen sie aus der Höhe zum funkelnden, dunkelnden Grunde, wo sie der Meergott mit dem Dreizack polternd empfängt und als Kleinodien lachend zum Schatze mengt — schwer verdeckt das weite Meer seinen Spott — da und dort lächeln die Wellen mit — nun aber reißt wieder ihre Geduld und nach kurzer Spannung bricht der Kampf aufs neue um so stärker los, bis der haltlosen, schwankenden Hoffnung frühe Ruhe wird — tiefer ist sie als erst, jedoch nicht länger — noch einmal bewährt sich der Sehnsucht Drang — endlich aber stürzen sich die finstern Mächte mit dem Aufgebot aller Kräfte über das Schiff und nichts Menschliches ist mehr erkennbar unter dem Brausen der Elemente — da — plötzliche Stille — was zweckt des Tiefgotts tückischer Wille?! — Wohl-

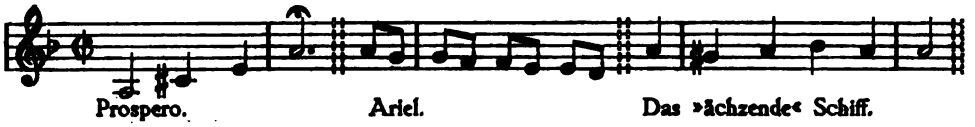
auf noch einmal zur Fahrt — nichts sei Dir erspart an Leiden, daran mich zu weiden mein Ziel — wie einen Ball Dich zu werfen ist mir ein Spiel — von Bergen zu Bergen — ob's Dir gefällt? — bis Du zerschellt — nun ist es aus — das schwarze Tuch über den Graus.
Und was erzählt uns das zweite Bild?! Schaumgeboren ist alles — aus der Tiefe steigt der Gesunkenen Sang — hört ihr den Klang?! — So leuchten uns Gluten aus reglosen Fluten — seht ihr den Chor — er schaut durch die Wellen empor — und wenn sie schwanken, scheinen zu wanken die Träumenden mit — und den Vertieften sind so gewogen die Wogen — sie schmeicheln und singen mit ihnen und tragen deren Lieder nach aufwärts — nun klingen die obersten mit und die weitesten und das ganze Meer rauscht auf in wallender Andacht und alle Sehnsucht steigt zum Himmel, dem sie ihr Sein und ihre Verklärung verdankt und sinkt endlich demütig wieder zur Tiefe — hört ihr das Echo, welches die gibt — noch schwebet der Klang, nun schwindet der Sang — ist euch nicht bang?!
Wehe! Der Traum wird zerstückt, in den wir entrückt! — Fahl fluten die Wellen des dritten Bildes herein — in ihrem schaurigen Schein ein Spiegel zu unserem traurigen Sein — ein nächtliches Fest feiern sie heut — tief aus dem Meere tönt Grabesgeläut — höhnisch und stumpf — es rufen die Fergen — und von den Zwergen bis zu den Bergen der Wellen säumt niemand zum Tanz sich zu stellen — nun aber beginnt ein Kosen und Jagen, ein Locken und Klagen, ein Schmeicheln und Singen, ein Heucheln und Schwingen — wie das erfrischt in dem mondlichen Gischt — und die Winde sausen, die Muscheln brausen und wehfrohe Schreie erhellen die Nacht — das ganze Meer ist in Tollheit erwacht — nun tanzen Nereiden einen silbernen Kranz — der Mond wirft darüber seinen leidenden Glanz — jetzt jagen Tritonen nach ihnen empor — und nun aus der Tiefe ein Wiehern und Dampfen, von Rossehufen ein klingendes Stampfen — Poseidon naht mit seiner Schar — die Wellen weichen vor seiner Größe und einen Augenblick schweigt das Getöse — nun aber ringt sich's auf's neue los, wird schließlich aller Rücksicht bloß — und steigt zu orgiastischem Trubel, zu wildem, schmerzdurchgelltem Jubel — bis endlich alles vom Taumel verkehrt in tollem Trotz zugrunde fährt.

So sind vor meinem inneren Auge die beiden Sonaten Beethovens lebendig geworden. Zur tieferen Begründung meiner Anschauung möchte ich nun auf einige Eigentümlichkeiten der beiden Sonaten noch besonders eingehen. Im ersten Satze der d moll-Sonate sind die letzten vier Takte vor dem zweiten Largo des Durchführungsteiles, sowie dieses selbst durch das Rezitativ besonders merkwürdig. Das Thema dieser Takte, welches übrigens sozusagen als Vorahne von Wotans Vertragsmotiv aus Richard Wagners Nibelungenring:

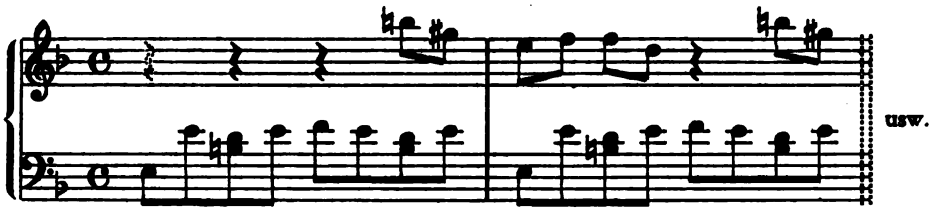


zu begrüßen ist, stellt wohl den zornerfüllten, durch Verträge mit den Naturkräften sicher auftretenden Willen des Sturmbeschwörers dar. Ihm folgt die leidgehärtete Anrede Prosperos an den des Dienstes müden Ariel, in welcher sich die dramatische Kunst Beethovens besonders eigenartig ausspricht. Den Zusammenhang mit der Shakespeareschen Dichtung beleuchtet aber hier eine scheinbar äußerliche Vorschrift des Komponisten auf das sinnenfälligste. Beethoven schrieb nämlich das Pedaltretezeichen an den Beginn des Largos und das Aufhebezeichen erst an das Ende des Rezitativs. Wie soll aber der durch diese Pedalbehandlung entstehende Wirrwarr von Tönen musiktheoretisch und ästhetisch gerechtfertigt werden? Zum Glück ist uns von K. Czerny durch Vermittlung der Herren Kullak Vater und Sohn die Mitteilung überliefert, daß Beethoven die Wirkung der genauen Befolgung dieser Vorschrift beabsichtigt habe. Es sollte klingen, wie wenn jemand in ein Gewölbe hineinspräche, wo der Schall Laute und Töne durcheinander wirrt. Warum aber hat Beethoven dies gewollt?! Weil Prospero zu Ariel spricht und Ariel, wie die Winde überhaupt von altersher, in den Höhlen seine Heimstätten hat — die im Ganzen liegende Poesie rechtfertigt also diese Pedalbehandlung. Sehr bezeichnend ist die Form dieses Satzes, in welcher nicht ein Hauptthema und ein sogenanntes Seitenthema einander gegenübergestellt werden, sondern hauptsächlich drei Themen, welche Prospero, Ariel und das Schiff mit den

Menschen, die daraus um Hilfe jammern, verlebendigen, leitmotivartig verarbeitet sind. Die Themen lauten:

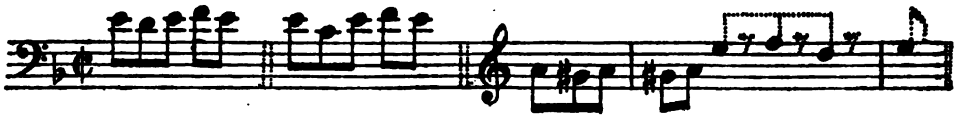


Adolf Bernhard Marx schreibt in seinem Buche: Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke: »Man bemerke, daß bis zu dem Takt 19 alle Achtel umständlich zu zweien zusammengestrichen sind, erst Takt 19 in gewöhnlicher Weise und bequemer zu vieren. Jene Schreibart deutet auf stoßweisen und absetzenden Vortrag der Achtel.« Besonders auffallend ist in der im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen, von Beethoven selbst durchgesehenen Orginal-Ausgabe die zweimal vorkommende Stelle, in welcher das erstemal das Achtelmotiv Ariels im oberen System zu zwei und zwei, aber das gleichzeitig auftretende Achtelmotiv des wogenden, ächzenden Schiffes im unteren System zu vier und vier Achteln gedruckt ist.



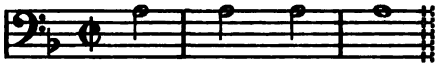
In dem von Martin Gustav Nottebohm veröffentlichten Skizzenbuch vom Oktober 1801 bis Mai 1802 hat Beethoven allerdings das Arielthema zuerst zu vier und vier, dann aber größtenteils zu zwei und zwei Achteln notiert. Mir scheint die Aufzeichnung des Arielmotivs zu zwei und zwei Achteln deshalb so wichtig, weil dadurch der Charakter Ariels schon äußerlich für das Auge bemerkbar wird. Wie sehr übrigens letzterer in Beethovens Vorstellung auch noch in den letzten Lebensjahren lebendig war, zeigt der Umstand, daß Beethoven dem kleinen Gerhard von Breuning, dem Sohn des ihm von seiner Jugendzeit in Bonn her befreundeten Stephan von Breuning, da er auf Spaziergängen wie ein Schmetterling um ihn hin und wieder flog und ihm in seiner letzten Krankheit öfters kleine Besorgungen

machte, neben dem derbkomischen »Hosenknopf« auch noch den zartneckischen Rufnamen »Ariel« gab. Sehr bezeichnend für die entsprechende dramatische Entwicklung des Satzes ist die leitmotivartige Verwendung der drei Themen insofern, als das Prospero- und Arielthema immer in derselben rhythmischen Gestalt auftritt, während das Schiffsmotiv verschiedene Veränderungen erleiden muß. Außer in der ursprünglichen Form tritt es in Achteln verkürzt und melodisch verändert,



sowie melodisch und rhythmisch verzerrt auf.

Besonders hinweisen will ich noch auf das am Schlusse des ersten und zweiten Teiles stehende Motiv,



welches auch im Durchführungsteile verwertet ist

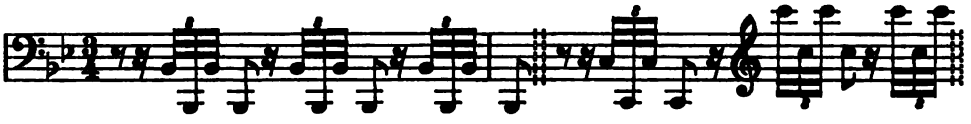
und das als Neptuns Dreizackmotiv bezeichnet werden könnte. Für den Inhalt des ganzen Satzes passen Ariels Worte, die er Prospero auf die Frage, ob er den Sturm genau vollbracht hätte, zur Antwort gibt, besonders gut. Sie heißen nach der von Rudolf Fischer durchgesehenen Übersetzung des Shakespeareschen Sturms von A. W. v. Schlegel:

Ariel.

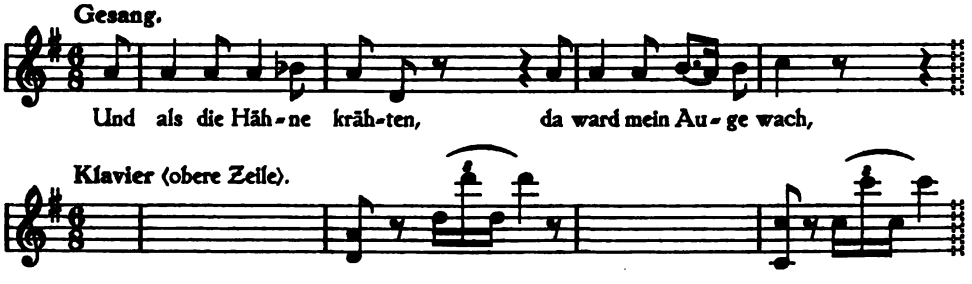
∪ – ∪ –. Ich enterte das Schiff
Des Königs, jetzt am Schnabel, jetzt am Bauch,
Auf dem Verdeck in jeglicher Kajüte
Flammt' ich Entsetzen, bald zerteilt ich mich
Und brannt an vielen Stellen, auf dem Mast,
Den Rah'n, dem Bugspriet flammt' ich abgesondert,

Floß dann in eins. Zeus' Blitze, die Verkünder
Des schrecklichen Donnerschlags, sind schneller nicht
Und blickentrinnender, der Schwefeldampf,
Das Feuer und Gekrach, sie stürmten, schien's,
Auf den gewalt'gen Neptun und machten
Erbeben seine kühnen Wogen, ja
Den furchtbaren Dreizack wanken.

Auch im zweiten Satze ist eine scheinbar nebensächliche Stelle für die Auslegung nach Shakespeare besonders wichtig — ich meine die den Gesang des von Ariel gerufenen Geisterchores umspielenden Zweiunddreißigstel-Triolen mit den darauffolgenden Achtelnoten:



Klingen sie nicht wie tonliche Übersetzungen von »wau, wau«, »kikiriki, kikiriki«?! Die Parallele mit der Franz Schubertschen Musik zu dem Texte »und als die Hähne krähten« im Wilhelm Müllerschen »Frühlingstraum« aus dem Liederkreise »Winterreise« ist besonders merkwürdig. Die Stelle lautet:



Die diesen Satz eigenartig beleuchtende Szene aus Shakespeare ist:

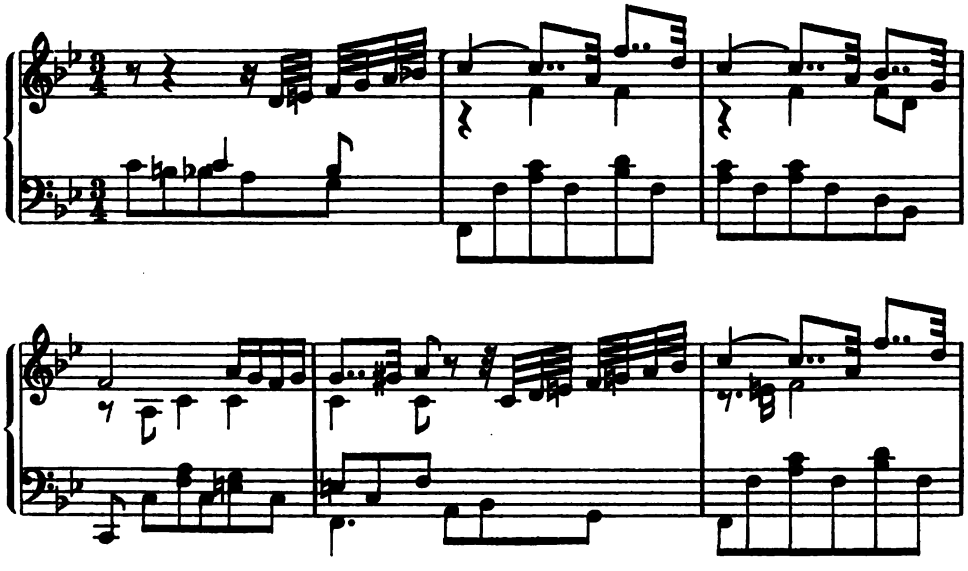
Ariel kommt unsichtbar spielend und singend.
Ferdinand folgt ihm.
Ariels Lied.
Kommt auf diesen gelben Strand!
Legt Hand in Hand!
Wann ihr euch geküßt, verneigt
(Die See nun schweigt),

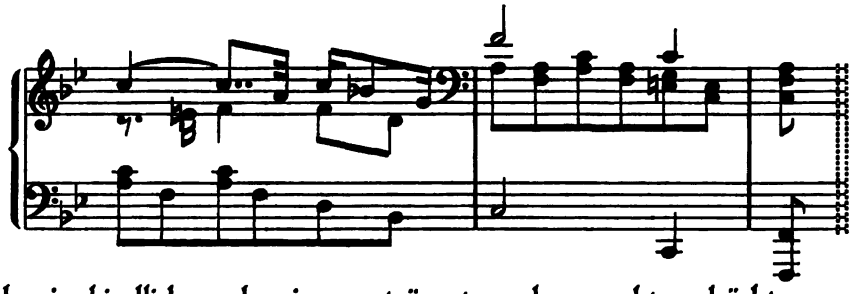
Hin und her behende springt,
Und den Chor, ihr Geister, singt!
Horch! horch! —
(Zerstreute Stimmen) Wau! Wau! —
Es bellt der Hund: —
(Zerstreute Stimmen) Wau! Wau! —
Horch! horch!
Der Hahn tut seine Wache kund,
Er kräht: Kikiriki!

Ferdinand.

Woher das Lied? — Von oben? Aus der Erd'? —
Es klingt nicht mehr. — Es dienet einem Gott
Der Insel sicherlich. Ich saß am Strand,
Beweint' aufs neu' den König, meinen Vater,
Da schlich es zu mir über die Gewässer
Und lindert' ihre Wut und meinen Schmerz
Mit süßer Melodie, dann folgt' ich ihm,
Es zog vielmehr mich nach. Nun ist es fort. —
Da hebt es wieder an.

Noch möchte ich in bezug auf Beethovens Miranda einige Gedanken anknüpfen. Sie lebt in den folgenden Tönen, die später eine Quarte höher wiederkehren.

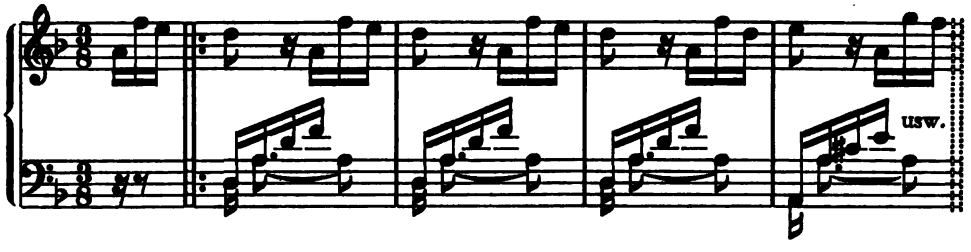




Und wie kindlich und rein, verträumt und geweckt, schüchternen und auch sehnenden Schauens voll, froh und wieder ergeben ist sie doch. Mit der vielfach auf Beethoven durchwegs angewandten grauen, herben Klangfarbe kann hier der Darsteller nicht auskommen. Jean Jaques Rousseau sagt an einer Stelle seines Werkes: »Emil« oder »Über die Erziehung«: Nicht der Mensch hat am meisten gelebt, welcher die höchsten Jahre zählt, sondern derjenige, welcher sein Leben am meisten empfunden hat. Beethoven war ein solcher Mensch. Obwohl äußerlich verschlossen, war sein Innerstes doch jedem Einfluß gegenüber empfindlich. Besonders aber bewegte ihn der Klang der weiblichen Seele und ihm mußte seine Brust immer das reinste Echo geben. Wen kann es da wundern, daß in seinen Werken da und dort ein solches Echo lebt — oder sollte Beethoven nicht die Kraft der größten Dichter besessen haben, welche in ihren Dichtungen den verschiedensten Charakteren gerecht wurden?! R. Wagner, der in seiner Arbeit über Beethoven auch auf Shakespeare Bezug nimmt, sagt an einer Stelle: »So dürfte uns Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten«, und an einer anderen: »So dürfen wir Beethoven als den wirkenden Untergrund des geistersehenden Shakespeare bezeichnen: was Beethovens Melodien hervorbringt, projiziert auch die Shakespeareschen Geistergestalten.« Gerade in der Charakterzeichnung scheinen sich mir Beethoven und Shakespeare oft zu berühren — denn auch aus den Tondichtungen klingt das Jungfräuliche und das Mannesstarke, das Zarteste bis zum Derbsten, das Törichte und das Weise, das Humorvolle bis zum Wunderlichsten, das Traumvolle bis zum Schauerlichsten, das Schmerzliche bis zum Todesweh hervor. Fr. Schubert sagt an einer Stelle: »Mozart verhält sich zu Beethoven wie Schiller zu Shakespeare. Schiller ist bereits verstanden, Shakespeare noch lange nicht. Mozart versteht alles schon, Beethoven begreift niemand so recht, er müßte denn recht

viel Geist und noch mehr Herz haben und entsetzlich unglücklich lieben oder sonst unglücklich sein.« Nur wer sein Leben am meisten empfindet, und, wer, wie der heilige Franziskus von Assisi von seinen Jüngern verlangt, erst inwendig warm geworden ist, ehe er anfängt zu reden, der wird, die musikalische Begabung im allgemeinen und die instrumentelle im besonderen vorausgesetzt, den Tonschöpfungen Beethovens beim Vortrag das meiste Leben einhauchen können.

Im dritten Satze ist die fast fortwährende Wiederholung desselben rhythmischen Motivs und dessen melodische Führung besonders auffallend. Auch hier ist die theoretisch-musikalische Erklärung und die Bezeichnung des Stückes als »perpetuum mobile« absolut nicht zureichend, um sein eigentliches Wesen zu erfassen. Glücklicherweise haben wir aber wieder eine Überlieferung K. Czernys zur Verfügung, welche das Dunkel des Inhalts auf das merkwürdigste erhellt. Er schreibt von Beethoven: »Als er einst im Sommer bei seinem Landaufenthalt in Heiligenstadt bei Wien bei seinen Fenstern einen Reiter vorübergaloppieren sah, gab ihm das gleichmäßige Trappen die Idee zum Thema des Finale seiner d moll-Sonate.«

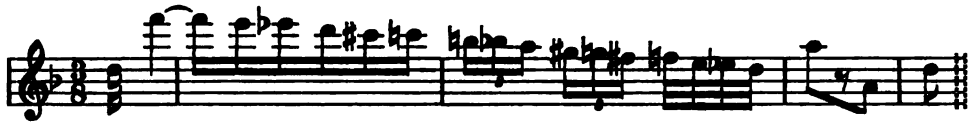


Ich halte die Wahrheit dieser Behauptung für vollkommen möglich — denke aber an die Rosse Neptuns, die ja das Symbol der Wellen waren, auf denen der Meergott und sein Gefolge dahergeritten kam. Auffallend lebendig wird Beethovens Meergemälde durch die synkopirten Noten der von unten aufrauschenden Tonwellen — das Meer erhält durch sie eine eigenartige Durchsichtigkeit — und durch ihre Wiederholung, die auch wie das Aufschlagen von Hufen auf Steinen klingt — eine rhythmische Klarheit, die einem phantasiebegabten Ohr den Pulsschlag der Zeit aus den Fluten hörbar werden läßt. Für diesen Teil, zu dem Beethoven vielleicht zunächst äußerlich dadurch angeregt worden ist, daß Prospero am Schlusse des Shakespeareschen Stückes den Schiffbrüchigen stille See und gewogenen

Wind zur glücklichen Heimfahrt in Aussicht stellt, sind einige Worte Johann Wolfgang Goethes aus dessen »Grenzen der Menschheit« besonders passend. Er frägt:

Was unterscheidet
Götter von Menschen?
Daß viele Wellen
Vor jenen wandeln,
Ein ewiger Strom:
Uns hebt die Welle,
Verschlingt die Welle,
Und wir versinken.

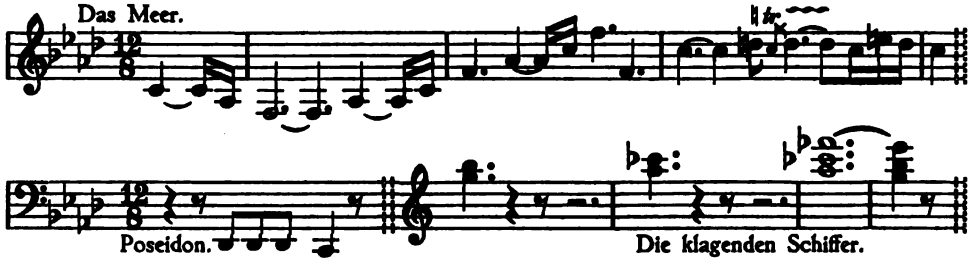
Die Stelle des Untergangs sind die folgenden Takte, welche nicht verzweifelt genug vorgetragen werden können.



Zur Begründung meiner Auslegung möchte ich hier zunächst noch auf Wilhelm von Lenzs Kunststudie »Beethoven« verweisen, in welcher unter anderem steht: Für uns trage der erste Satz der d moll-Sonate op. 31 Nr. 2 die Überschrift in der ersten Szene Shakespeares: »In einem Schiffe auf der See. Ungewitter mit Donner und Blitz.« Man mag diese Rezitative mit den an Ariel gerichteten Zauberbefehlen in Verbindung bringen, durch welche der Magier Prospero-Beethoven das Schicksal in Szene setzt. Das feierlich mystisch angehauchte Adagio sei uns die bezauberte Insel vor Prosperos Zelle. In diesem Adagio . . . lebt Miranda, fällt der Strahl der Liebe in des schiffbrüchigen Königssohnes Herz. Wolfgang Thomas-San-Galli schreibt in seinem Werk: »Ludwig van Beethoven«: Man möchte diese Sonate darum ⟨wegen Schindlers Überlieferung⟩ die »Sturmsonate« nennen. Die grundlegende, reißende Achtelfigur mit ihren charakteristischen Achtelpaaren wird durch die spannenden, emporstrebenden, verschwommenen Laute der Arpeggien nur eindringlicher gemacht, dann folgt eine Jagd durch krachendes Gehölz, in dem Brausen des Windes lassen sich ergreifende Stimmen vernehmen. Breitere Rezitative schwellen zu einem starken Sturm auf. Rezitativgesänge, die uns, gleichsam in einer Hütte weilend, vom Winde verwischt herangetragen werden ⟨Pedal⟩ und Arpeggien leiten uns zurück. Schließlich vergrollt das Wetter mit murmelnden Bässen. Unter den Vortragenden wies Fräulein Marie Unschuld

von Melasfeld auf den Zusammenhang der Beethovenschen Sonate op. 31 Nr. 2 mit Shakespeares Sturm hin.

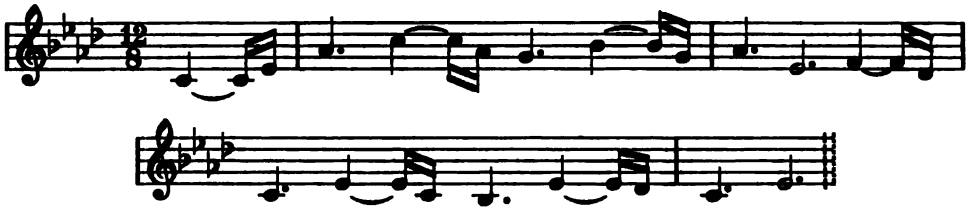
Der erste Satz der f moll-Sonate — der Titel Appassionata ist nicht gerechtfertigt, da er nicht von Beethoven ist und zu wenig charakteristisch erscheint — ist auch wie der der d moll-Sonate vor allem in der Form sehr eigentümlich. Auch er enthält kein zweites Thema, welches als eigentlicher Gegensatz einem anderen gegenübergestellt wird, sondern arbeitet mehrere Themen leitmotivartig durch. Es entstehen dadurch viele mehr oder weniger gleichberechtigte Teile und ist somit einerseits schon in der Form die Unruhe geschaffen, die einem sturmbewegten Element anhaftet, andererseits aber wieder engerer psychischer Zusammenhang hergestellt, so daß eine dramatische Entwicklung eher zustande kommt. Die verschiedenen Themen sind:



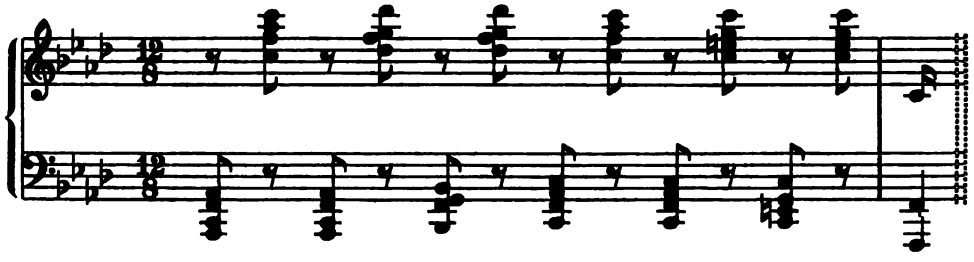
Der Vergleich mit den entsprechenden Themen der d moll-Sonate ergibt vielsagende Beziehungen. Besonders bedeutungsvoll ist auch die Verwandtschaft von Poseidons Dreizackmotiv mit dem sogenannten Schicksalsmotiv der 5. Symphonie Beethovens.

Beide Motive sind die treibende Kraft der ganzen Sätze. Das Poseidonmotiv tritt z. B. bald listig versteckt, bald grell geblitzt, jetzt unheimlich geklopft, dann heftig gehämmert, nun zornig und gewalttätig und später wieder höhnisch verstockt, dann nochmals tückisch geduckt und spöttisch gestemmt, endlich aber wuchtig herausgestoßen und alles zerspaltend und zerschlagend auf. Das Meermotiv kommt auch in einer nach Dur versetzten und melodisch veränderten Form vor, in der es nicht allein das ruhig wogende

Meer, sondern auch das hoffnungsvoll steuernde Schiff der menschlichen Sehnsucht dem »sehenden« Ohre anschaulich macht.



Während die Katastrophe im ersten Satze der d moll-Sonate wie bei Shakespeare nur eine scheinbare an Anderen erlebte und dann erst in der eigenen Brust nachwirkende ist, wird sie in diesem Satze



zu einem furchtbaren, erschütternden seelischen Geschehnis, das sich im sturmbewegten Meere symbolisch spiegelt. Es ist klar, daß ein derartig dramatisch aufgebauter Satz auch eine sich dynamisch und agogisch entsprechend steigernde Darstellung verlangt und daß der gewöhnliche mit dem Worte »klassisch« gerechtfertigte Vortrag für dessen Inhalt absolut unzureichend ist. Besonders wichtig ist die Einführung agogischer Nüancen. Diese müssen natürlich von dem entsprechenden künstlerischen Fühlen geleitet sein. Sie sind auch keineswegs an allen Stellen Beethovenscher Werke am Platze. Die einen müssen ihres fast naiven Humors wegen von Leidenschaft unberührt vorüberklingen, die anderen müssen eine unbeugsame Willenskraft durch eine ganz gleichmäßige Rhythmik zum Ausdruck bringen und die anderen wieder in ihrer Abgeschiedenheit von jeder beunruhigenden irdischen Sehnsucht frei sein. Der Vortragsstil für Beethoven lebt nicht in einer gemüt- und phantasielosen, verstandesmäßig belehrenden Trockenheit, sondern in einer von starkem Willen geleiteten, alles Sein durchdringenden Gefühlskraft. Zur Abgrenzung des

Inhaltes dieses Satzes ist übrigens eine Vergleichung mit der Sage von Hero und Leander und deren Darstellung in Dichtung und Musik sehr lehrreich. Franz Grillparzers Worte, die er in seinem Trauerspiel: »Des Meeres und der Liebe Wellen« Leander in den Mund legt:

»Da lag das Meer vor mir mit seinen Küsten,
Ein schwarzer Teppich, ungeteilt, zu schaun,
Wie eingehüllt in Trauer und in Gram.«

beleuchten den Anfang dieses Sonatensatzes in eigenartigster Weise, während Friedrich Schillers Gedanke zum Schlusse seines Gedichtes Hero und Leander:

»Hoch in seinen Flutenreichen
Wälzt der Gott die heil'gen Leichen,
Und er selber ist ihr Grab.«

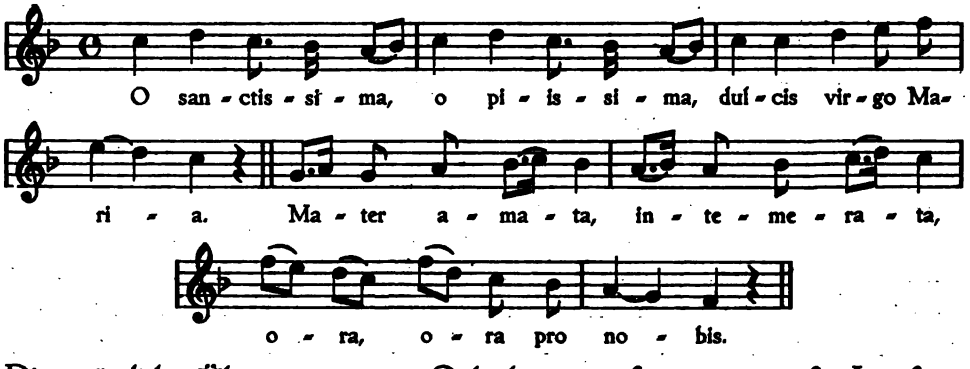
auf den Ausgang des Beethovenschen Tongedichtes, in welchem die Kräfte, die durch das windgepeitschte Meer nach dem fernen heiligen Lichte streben, dem Elemente erliegen müssen, den deutlichsten Schatten wirft. Anregende Vergleichspunkte aber gibt auch Robert Schumanns ebenfalls in f moll getauchtes Tonstück »In der Nacht«, von welchem der Schöpfer in einem Briefe an seine Braut Klara Wieck sagt: »Später, als ich fertig war, habe ich zu meiner Freude die Geschichte von Hero und Leander darin gefunden«, und dann den bezüglichen Inhalt noch weiter ausführt. Schließlich möchte ich noch aus Homers Odyssee ‹in der Johann Heinrich Voßschen Übersetzung› eine Stelle herausgreifen, da Beethoven den Schlußgedanken derselben in seinem Exemplar unterstrichen hat und derselbe da und dort für diese Sonate paßt. Vierzehnter Gesang, Zeile 301 bis 304:

«Als wir das grüne Gestade von Kreta jetzo verlassen
Und ringsum kein Land, nur Meer und Himmel zu sehen war,
Breitete Zeus Kronion ein dunkelblaues Gewölk aus
Über das laufende Schiff, und Nacht lag über der Tiefe.«

Die unterstrichenen Worte sind für Beethovens Naturauffassung besonders bezeichnend — die ganze Mystik der Romantik liegt in ihnen, wie auch in Beethovens Musik selbst, wenn anders man dieselbe im symbolischen Sinne des Mystikers Emanuel Swedenborg, der die ganze physische Welt als Gleichnis der geistigen betrachtete, aufzufassen versteht.
Der zweite Satz ist in der fließenden Form der Variation geschrieben —

schon dadurch gleichermaßen das fließende Element, das in ihm aufrauschen soll, bezeichnend. Von Anfang an bestand das Wesen der Variationenform darin, immer größere Bewegung in die aufeinanderfolgenden Teile zu bringen. Dies geschah aber mehr vom instrumentellen, technischen und kontrapunktischen Standpunkte aus, oder nach dem Grundsatz, daß die Abwechslung ergötze. Aber eine seelische Entwicklung durch diese Form lebendig werden zu lassen, blieb nur ganz Großen vorbehalten: Beethoven z. B. außer in diesen Variationen auch noch in seinen lieblichen an Ludwig Uhlands »Droben stehet die Kapelle« gemahnenden F dur-Variationen, in denen sich die andächtige Stille der kleinen Kapelle zum heiligen Schweigen des großen Himmelsdomes ausbaut — oder in den unheimlichen c moll-Variationen, die auch durch Homers 11. oder Virgils 6. Gesang angeregt worden sein könnten — in denen wir die Schrecken der schaurig-dunklen Unterwelt durchwandern, in welche nur ganz kurze Zeit — gleich dem Lichtkreis in der Nacht Rembrandtscher Bilder — ein Strahl der Gnade bricht — bis wir dahin gelangen, wo, um mit Dante Alighieri zu sprechen, »der Höllenfürst gegen uns seine Fahnen entfaltet«, Friedrich Chopin z. B. in seiner Barcarolle, worin die liebliche Kahnfahrt in ihren Abwechslungen zur Lebensfahrt wird, voll freudiger Hoffnung beginnend und entsagender Demut endigend, oder seiner wohl durch Adam Mickiewiczs Dichtung »Der Svitez-See« angeregten Ballade in f moll, worin das leise Weinen des Sees in einem lauten Schäumen des Wehs ausklingt, Franz Liszt z. B. in der Dantephantasie, worin heilige Reinheit zu überweltlicher Einheit und in dem Weihelied der Liebe, worin Liebe aus großem Herzen sprießt und endlich das weite All umschließt. Beethoven hat solche seelische Entwicklungen sehr häufig angestrebt, aber oft hat ihm die gebräuchliche an die Baukunst ihre Berechnungen, Wiederholungen und Gegenüberstellungen anlehnende Form unüberwindliche Hindernisse bereitet. Ich erinnere nur an die beiden Sonaten op. 27 No. 1 in Es dur und No. 2 in cis moll mit dem Untertitel »quasi fantasia«, Halbschlüssen und der Forderung »attacca subito« am Ende einzelner Sätze, durch welche sie inniger aneinander gekettet und mehr auseinander hervorgehend erscheinen sollen. Beethoven war auch hier ein Kämpfer für die Befreiung der Seele aus altgeformten Ketten. Sehr eigenartig ist die Behandlung des Elements in diesem mittleren Teil des Gemäldes. Zunächst macht die fort-

während, sogar großenteils doppelstimmig gesetzte Wiederholung der Tonika und der Dominante die Tiefe des Themas durchsichtig, während der Baß zum Schlusse immer schwer und lautlos zugrunde gleitet. Dann bekommt das Thema durch die synkopische Baßführung etwas Grundloses, Wallendes. In der zweiten Variation ist das Thema in Wellen aufgelöst, nur der Baß ist in seiner ursprünglichen Gestalt durch dieselben sichtbar — endlich wird bald die Oberstimme und bald der Baß von den Fluten fortgespült — aus dem Helldunkel derselben aber, in dem sich der helle Himmel und der dunkle Grund lieblich vermählen und zu dessen Untermalung auch der für solche Durchsichten besonders geeignete kleine Septimakkord, der halb Moll und halb Dur ist, verwendet wird, ersehen wir, daß Beethoven der genialste Vorgänger der kommenden Tonimpressionisten gewesen ist. Noch möchte ich sagen, daß, wie im ersten Bilde dieser Sonate der Shakespearesche Prospero in dem Element als solchem aufgegangen ist, mir hier dessen Miranda zu dem weiblichen Idealbild, das nun in der Sehnsucht lebt, verklärt zu sein scheint. Die Griechen sahen es in der schaumgeborenen Aphrodite, die Christen in Maria, welche sie auch stella maris, Meeresstern, nannten. Das sizilianische Schifferlied, das Johann Gottfried von Herder in das zweite Buch seiner »Stimmen der Völker in Liedern« aufgenommen hat und dessen Melodie mit dem Beethovenschen »Schifferlied« manche Verwandtschaft aufweist, soll deshalb hier nicht vorenthalten werden. Es lautet:

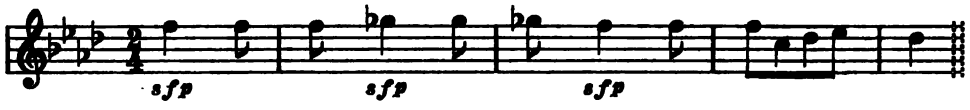


Die wörtliche Übersetzung ist: O heiligste, o frommste, süße Jungfrau Maria, geliebte, unbefleckte Mutter bitte, bitte für uns. Beethoven hat wohl, als er diesen heiligernsten Hoffnungsgesang — nun nicht mehr als

Stellvertreter des Shakespeareschen Prinzen, sondern gewissermaßen als Fürbitter der Menschheit anhob, ein »Ewigweibliches« vor der Seele geschwebt, insofern als ein grenzenloses Ideal die menschliche Sehnsucht ewig anzuziehen und aufzunehmen bereit ist.

Zur Beurteilung meiner Darstellung des dritten Satzes will ich einige andere Ausleger zu Worte kommen lassen. Wilhelm von Lenz sagt in seinem kritischen Katalog sämtlicher Werke von Beethoven: »Das auf einem gangartig durchwühlten Thema gebaute Finale verhält sich zu den andern Sätzen wie der humoristische Faden, der durch den Shakespeareschen Sturm geht zu den Begebenheiten in dem Stück. Ferdinand Ries erzählt die Entstehung dieses »Klavier-Höllen-Brueghel«. Er schreibt: »Bei einem Spaziergange, auf dem wir uns so verirrten, daß wir erst um 8 Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder teilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: ‚Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate ⟨f moll op. 57⟩ eingefallen.' Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate . . . K. Czerny, der ebenfalls eine Zeitlang Beethovens Unterricht genoß, glaubt sich bei Anhören der Hauptfiguren des letzten Satzes an das Gestade des Meeres versetzt und schreibt in seiner Klavierschule: »Mag sich Beethoven dabei vielleicht das Wogen des Meeres in stürmischer Nacht gedacht haben, während von Ferne ein Hilferuf ertönt . . .« Ernst von Elterlein nennt in seinem Büchlein »Beethovens Klaviersonaten für Freunde der Tonkunst« den zweiten Satz ein festes Eiland zwischen zwei aufgeregten Weltmeeren und das klagende Terzenmotiv des dritten Satzes das Sturmlied und sieht vereinzelte Blitze des Humors die Nacht durchkreuzen. Wilibald Nagel schreibt im II. Bande seines Werkes »Beethoven und seine Klaviersonaten«: Als Motto dürfte man dem Finale das Wort des Goetheschen Egmont überschreiben: »Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts, als mutig gefaßt die Zügel festzuhalten und bald rechts, bald links vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken.« Paul Bekker sagt in seinem

Werke »Beethoven«: Die aufreizende Wirkung chromatisch schreitender Dissonanzen gibt diesem Finale dem ersten Satz gegenüber noch eine Steigerung zur grausigen Wildheit. Es ist das erste Mal, daß Beethoven sich der chromatischen Mischfarben in so ausgedehntem Maße bedient. Es ist zugleich das letzte Mal, daß er die Dämonie der Leidenschaft in so niederzwingender Größe auf dem Klavier darstellt. Oskar Bie endlich äußert sich in seinem Buche »Das Klavier und seine Meister«: Den letzten Akt gibt der verzweifelte Schlußsatz, eine Riesenmelodie, in zuckende Schreie aufgelöst, die in der Mitte keuchend zusammensinkt, am Schluß in den bacchantischen Taumel ausbricht, wo Lachen und Verderben eins werden. Den Inhalt dieses Satzes beleuchtet auch die von Beethoven durch eigene Überleitungstakte erwiesene Absicht, den zweiten Teil von der Durchführung bis zur Coda wiederholen zu lassen. Die Durchführung ist nämlich in diesem Satze besonders lebendig und der teuflische Humor der Wassergeister darin besonders leuchtkräftig. Das hier neu auftretende Thema,

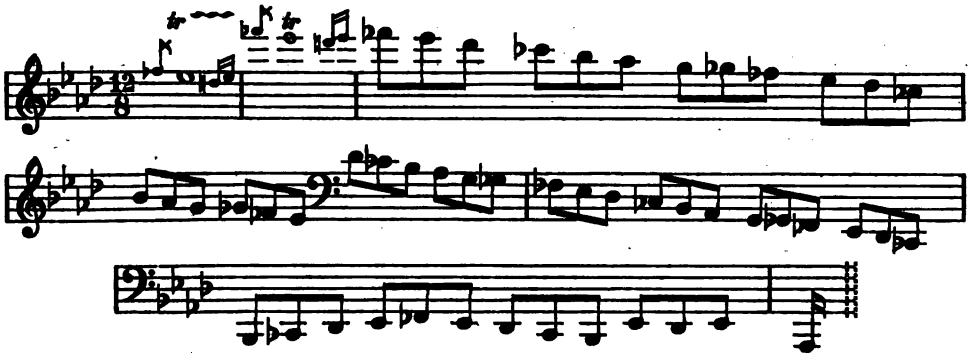


in dem sich allem inneren Schmerz zum Trotz die wildeste Heiterkeit auslebt, muß jedenfalls zweimal gespielt werden. Es hält sozusagen den Inhalt des ganzen Satzes zusammen. Ich denke dabei an den Vortrag von einem in jeder Hinsicht vollendeten Künstler, für schwächere muß, der dramatischen Entwicklung wegen, Hans von Bülows Vorschlag, die Wiederholung zu streichen, maßgebend bleiben. Das Stück bedeutet einen Sieg der zerstörenden Mächte über die erbauenden. Und während im letzten Satze der d moll-Sonate immerhin etwas menschlich Wehmütiges aus dem Vergehenmüssen herausklingt, ist hier alles durchflutet von der Lust der vernichtenden Kräfte, die auch die letzte menschliche Hoffnung in ihren Niedersturz reißen. Eine farbendichterische Parallele zu dem Satze bieten die Seestücke Arnold Böcklins, in denen allerdings die Dunkelheit des Tragischen durch die leuchtenden Gesten des Humors gemildert wird.

Hier möchte ich außer den bereits gegebenen Zitaten und als Ergänzung

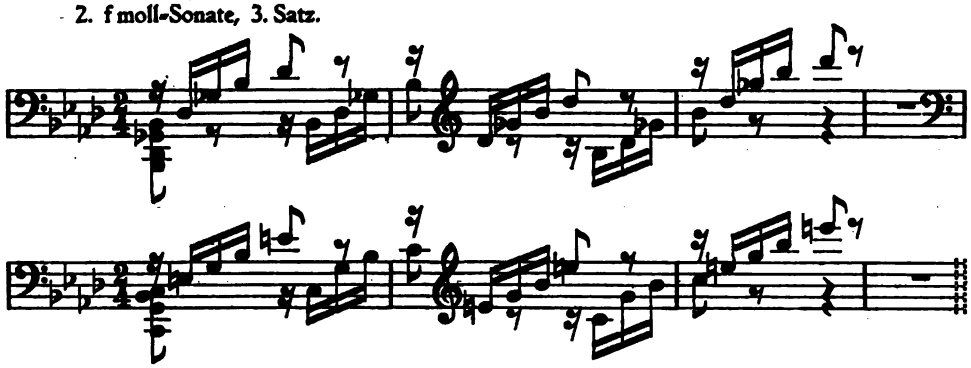
zu dem anläßlich der Auslegung des zweiten Satzes von op. 57 Gesagten noch einige Proben des Beethovenschen Elements beifügen.

1. f moll-Sonate, 1. Satz.



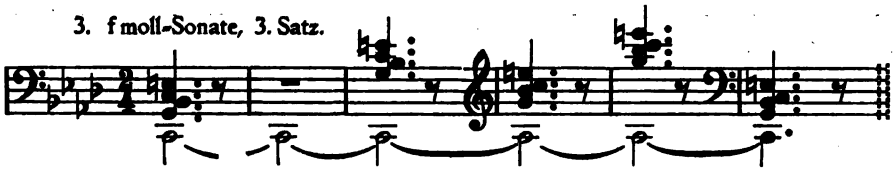
Am Horizont zerfließender, gelblicher Wellenschaum, und von dort braungelb auftauchende, immer näher hergleitende, ins Braunblau sich verfärbende, sturmgeschwängerte Flut. Später sind die Farben bei demselben Geschehnis weißlich, blaugrau und blauschwarz.

2. f moll-Sonate, 3. Satz.



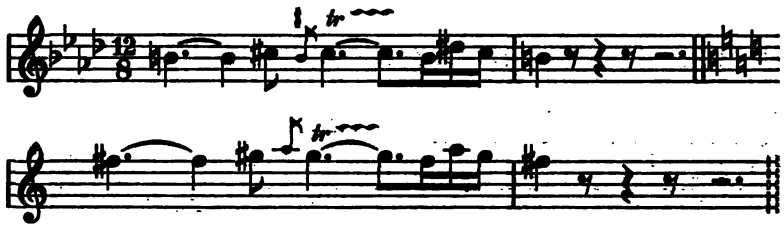
Heftige Strandbrandung mit sich auftürmenden Wellen von elfenbeinschwarz bis cyanblau vibrierend und von umbrabraun bis ins Weiß opalisierend.

3. f moll-Sonate, 3. Satz.

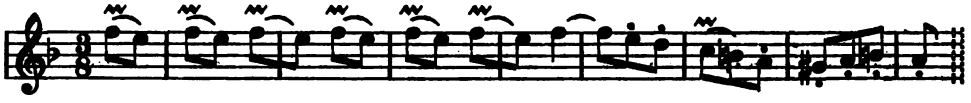


Das lustmüde, stille Meer in seiner Nacht den Lichtdunst des Leidmonds spiegelnd.

4a. f moll-Sonate, 1. Satz.

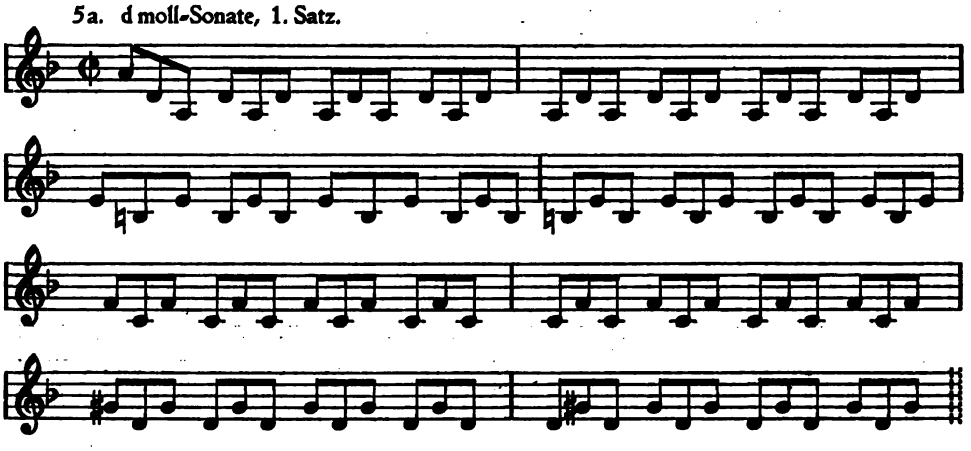


4b. d moll-Sonate, 3. Satz.

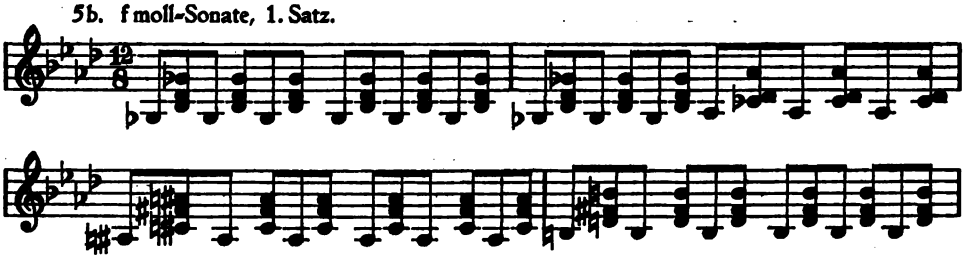


In der Abendsonne rosa und lila flimmerndes Gewässer. Sich kräuselnde Wellchen in Silbergrau, später eine Quinte tiefer in Stahlblau.

5a. d moll-Sonate, 1. Satz.

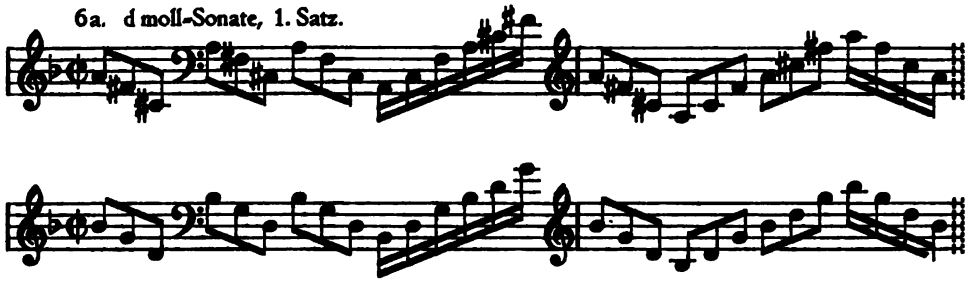


5b. f moll-Sonate, 1. Satz.

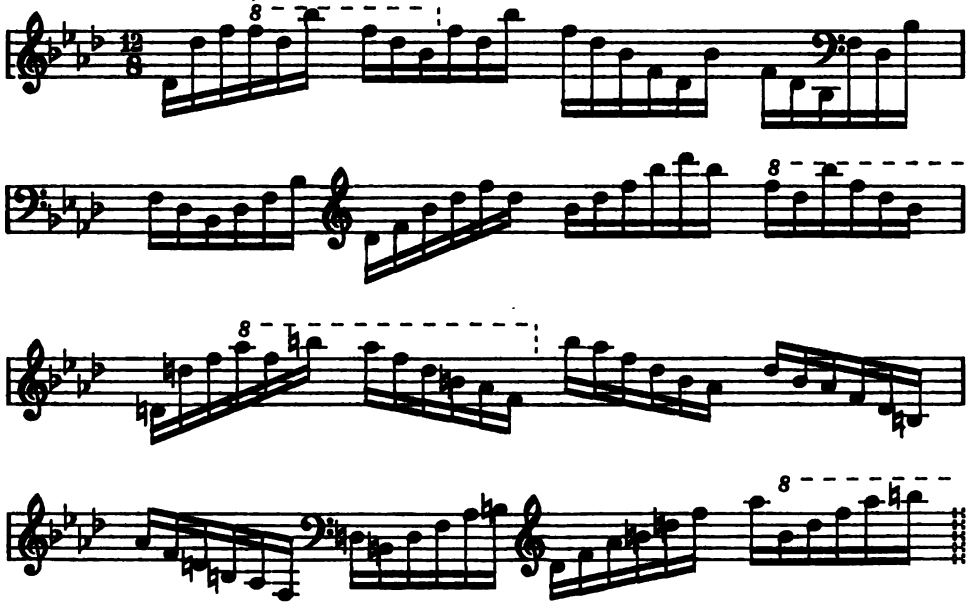


Aufgeregt farbenwechselnde, wallende, wachsende Flut.

6a. d moll-Sonate, 1. Satz.

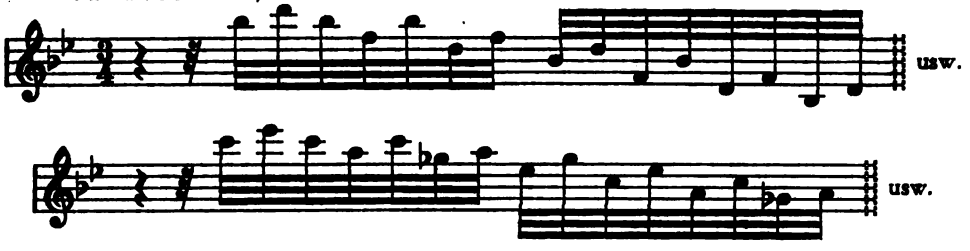


6b. f moll-Sonate, 1. Satz.

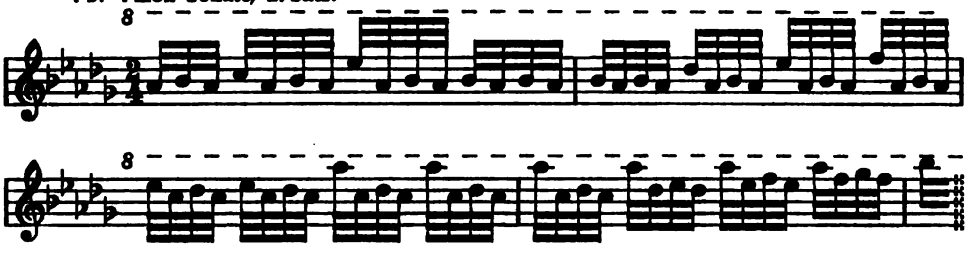


Vom Winde gepeitschte erst rötlichblaue, dann aschgraue Wellen — dann gigantische Wogen, die der Sturm schwenkt wie schwarze Fahnen, im Blitzlicht phosphoreszierend.

7a. d moll-Sonate, 2. Satz.

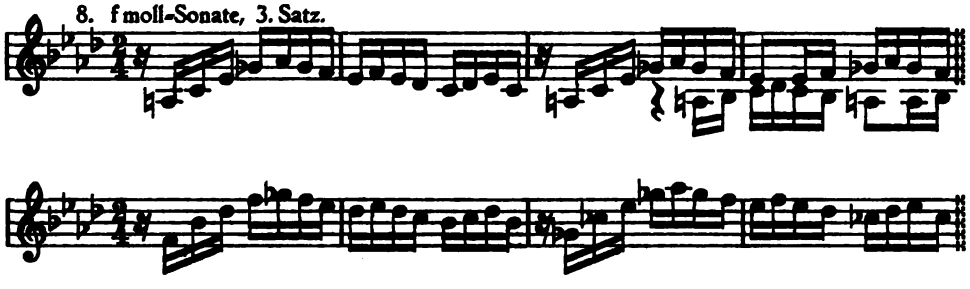


7b. f moll-Sonate, 2. Satz.



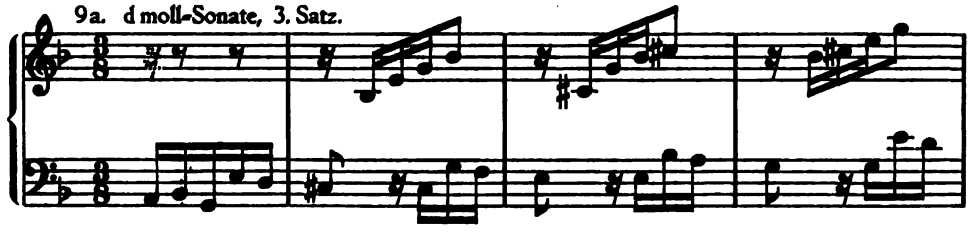
Zarte Fluten, die wie Perlenschnüre in das Dunkel schweben und wie Lerchentriller in den Äther streben.

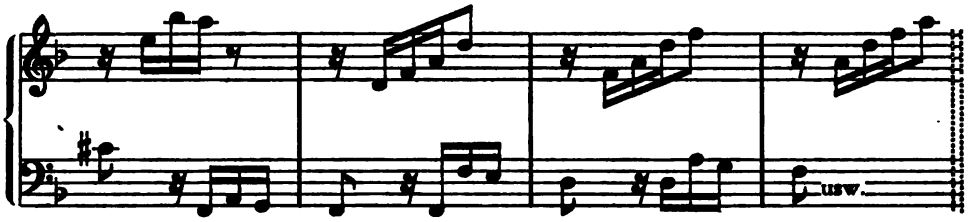
8. f moll-Sonate, 3. Satz.



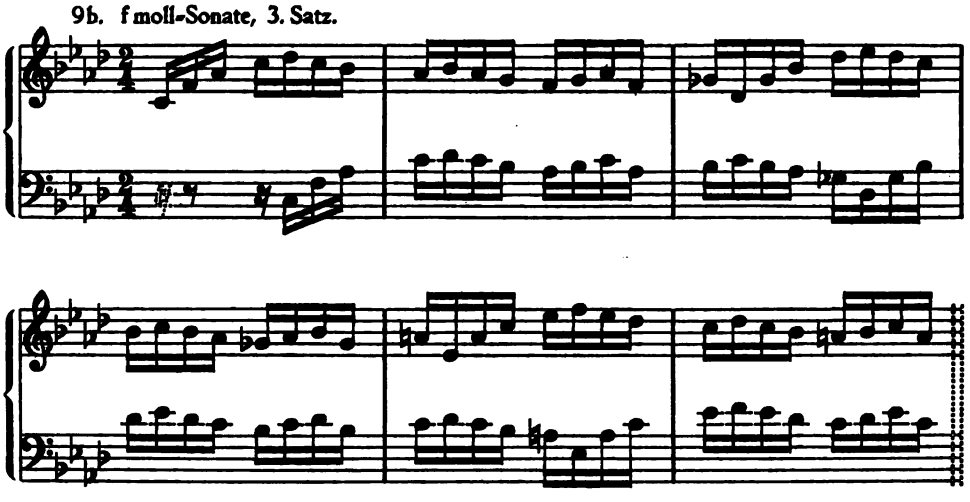
Gurgelnde Wasser im Uferschlamm — silberner Wellenkamm.

9a. d moll-Sonate, 3. Satz.



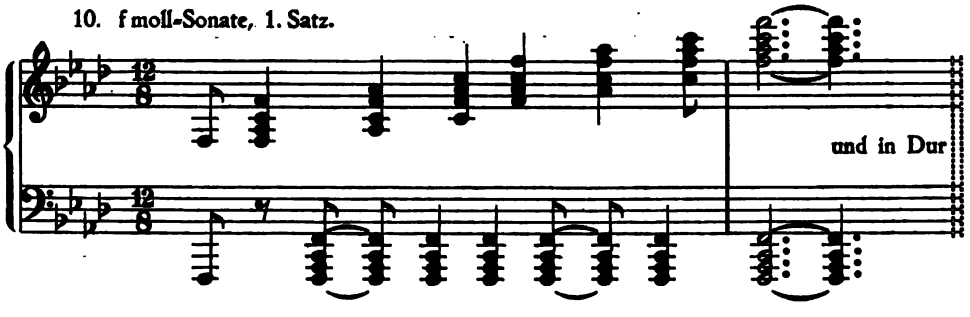


9b. f moll-Sonate, 3. Satz.



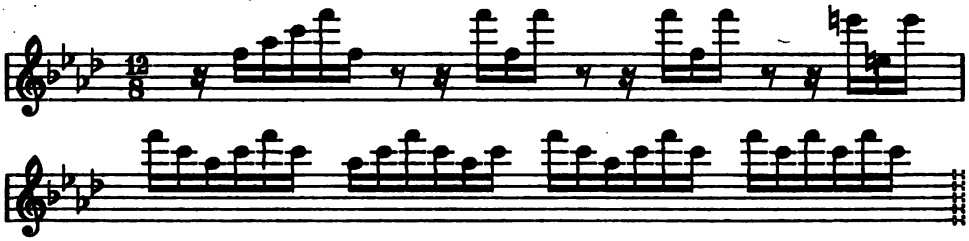
In den verschiedensten Tönen übereinanderstürzende Wellen mit aufleuchtenden Spitzen, ineinanderkriechende Wogen von metallischem Glühen.

10. f moll-Sonate, 1. Satz.



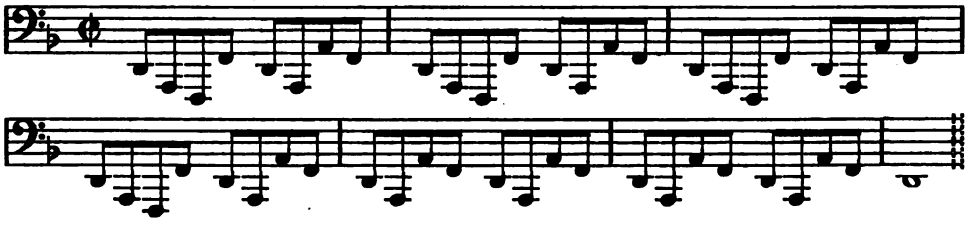
Zum Himmel stürzende Wettersäulen, schwarz und blau, in Magnesialicht stehend.

11. f moll-Sonate, 1. Satz.



Schwankende, von fernem Wetterleuchten erhellte, sich beruhigende See.

12. d moll-Sonate, 1. Satz.



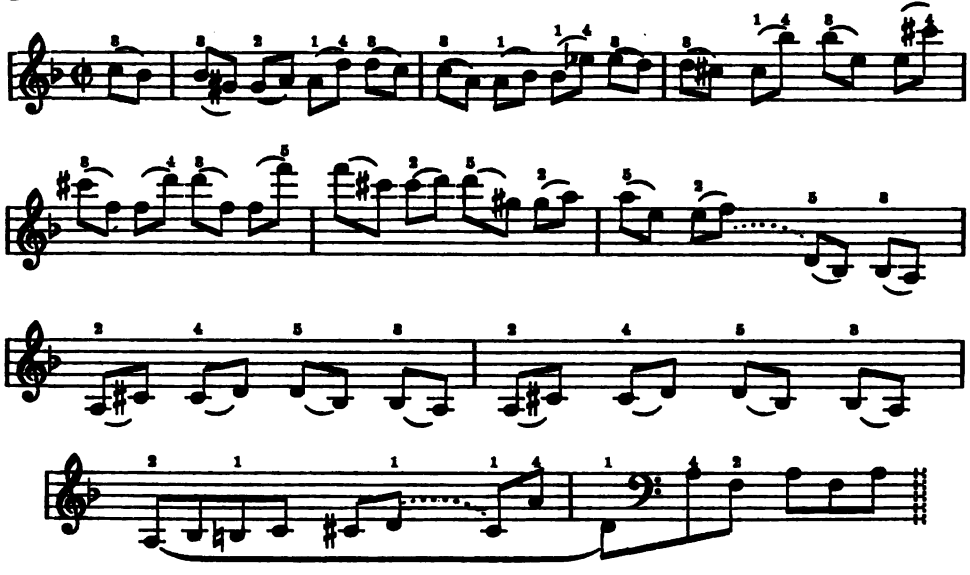
Die sich einschläfernde, schauerlich dunkle Tiefe des greisengrauen Meeres.

Im Anschluß an diese Proben soll noch auf Johannes Brahms' Violinsonate in A dur, die am Thunersee in der Schweiz entstanden ist, sowie auf Fr. Liszts Franziskuslegende No. 2 »Der heilige Franz von Paula über die Wogen schreitend« hingewiesen werden. Während sich Brahms in lieblichen lyrischen Grenzen bewegt, in deren Mittelpunkt der idyllische 2. Satz voll bläulichgrüner und rötlichblauer Lichter mit dem neckischen Wellenspiel steht, entwirft Liszt ein dramatisches Monumental-Gemälde, das sich aus dem dämonischesten Farbengemisch zu einer überirdischen ekstatischen Leuchtkraft emporschwingt und an dessen Ende die mächtigen Fluten von der Sonne der ewigen Liebe vergoldet werden.

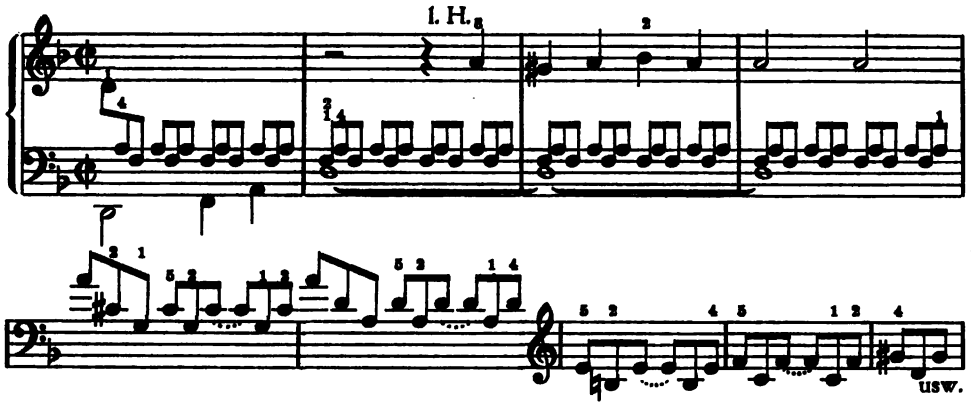
Zur Verlebendigung der angedeuteten poetischen Ideen will ich nun dem Ausführenden noch einige Winke geben. Von Beethovens eigener Spielart sind uns verschiedene Urteile überliefert. Während der eine sein Spiel rauh und hart nennt, ist der andere von seinem singenden Legato ergriffen. Während der eine über seine technische Leistungsfähigkeit in seinen besten Jahren staunt, bemerkt der andere schon in dieser Zeit Unsauberkeiten und den Mangel an Delikatesse in der Ausführung. Während der eine sein

früheres Spiel als meistens fest im Takt gehalten bezeichnet, wundert sich der andere über seine Taktfreiheiten der späteren Jahre. Jedenfalls war Beethoven ein Spieler, dessen Vortrag ganz von der inneren Erregung abhing — kein Schönspieler, der die Leiden und Freuden des Daseins in denselben objektiven, langweiligen Ton kleidete, sondern ein Wahrspieler, der Streit und Frieden in der subjektivsten, naturwahrsten Art zum Klingen brachte.

Im ersten Satze der d moll-Sonate handelt es sich vor allem um die folgende Stelle:



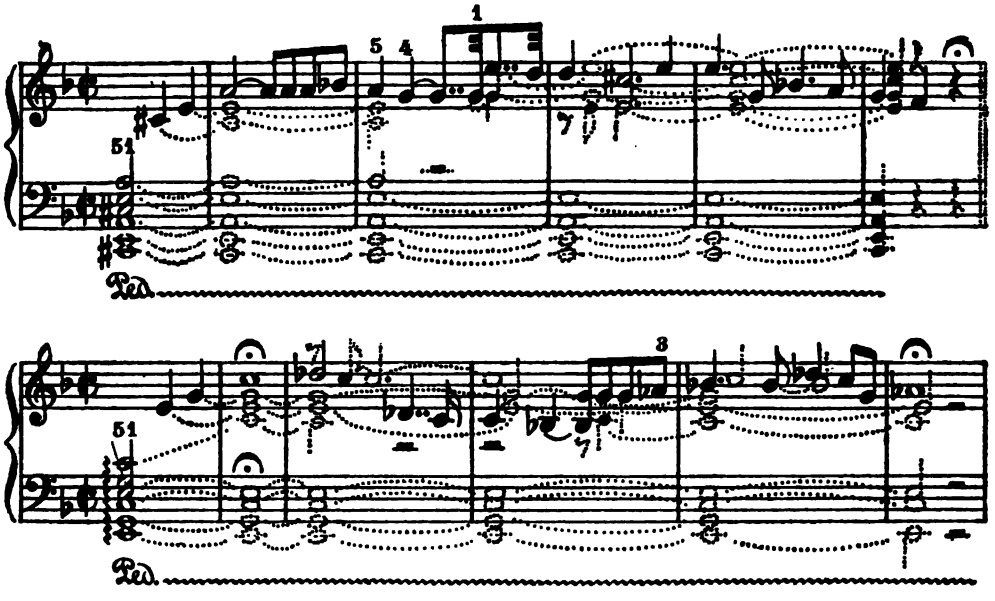
Ich spiele sie möglichst mit den Fingern »an der Taste«, im Anfang mit zurückgehaltenem Armgewicht und mit Fingermuskeldruck, dann durch leichtes Nachgeben im Hand- und Ellbogengelenk mit Hand- und Armbelastung und endlich mit durch die entsprechende Willenskraft bewirkter Anspannung aller Muskeln von den Fingern bis zu den Schultern. Die Muskeln und Gelenke müssen zuerst vollkommen locker sein, damit sie die an sie durch Vermittelung der Nerven gelangenden Willensaufträge sofort übernehmen können. Anspannung und Auslösung der Muskeln müssen sich aber von Note zu Note in beständigem Übergange befinden. Das Prosperothema



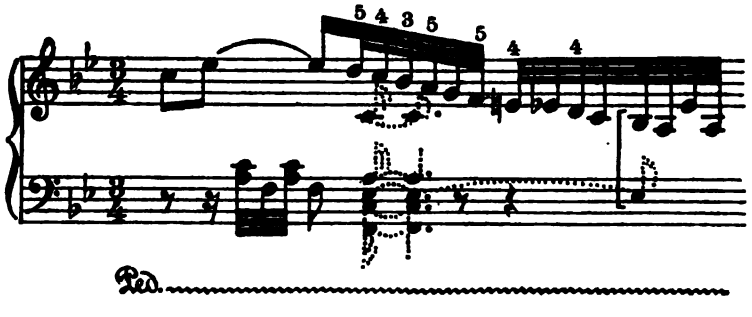
und das des klagenden Schiffes nehme ich mit der linken Hand, nur den letzten Ton des ersteren mit der rechten gleichzeitig, die rollenden Triolenwellen spiele ich ununterbrochen mit der rechten Hand. Als obersten Grundsatz für die Bewegung der Hand über die Klaviatur beachte ich, daß dieselbe sich im Handgelenk von unten nach oben links nach rechts und dann wieder nach abwärts kurvenartig, und zwar in einer möglichst flachgedrückten Kurve bewegen soll, wenn eine Figur von den Fingern der linken Hand in der Richtung vom 5. Finger zum Daumen gespielt werden muß, bewegt sich dieselbe vom Daumen zum 5. Finger, so soll die Bewegung zuerst nach unten von rechts nach links und dann nach aufwärts gemacht werden. In der rechten Hand entsprechend umgekehrt. Dasselbe Gesetz gilt mir auch für mehrgriffige Stellen. Natürlich wird die Bewegung durch den Bau der Hand und die Lage der Tasten beeinflußt. Sie muß aber stets eine fortlaufende, selbst über Pausen hinaus zusammenhängende und sowohl ihren äußeren Dehnungen als inneren Spannungen nach geistig fortwährend beherrschte sein. In ihr soll sich das melodische Leben und die seelische Kraft eines Stückes spiegeln. Besondere Sorgfalt erfordert die Pedalbehandlung in den beiden Sonaten, und zwar vor allem das, wie ich glaube, öfters anzuwendende Tremolo des rechten Pedals, bei welchem sich der Fuß nur ganz wenig, aber sehr rasch auf und nieder bewegen muß, um, ohne gänzlichen Pedalwechsel, ein schnelleres Auflösen dissonierender in folgenden konsonierenden Harmonien, namentlich, wenn diese leiser eintreten sollen, bewerkstelligen zu können. Es ist dabei die Gefahr vorhanden, daß durch zu großes Heben des Fußes eine förmliche Lücke im

Pedalklange entsteht. Dem vorzubeugen und zur besseren Beherrschung der Abtönung des Pedalklanges überhaupt ist in solchem Falle das Anhalten und tonlose Niederdrücken einzelner die Grundharmonien ausstrahlender Tasten zu empfehlen.

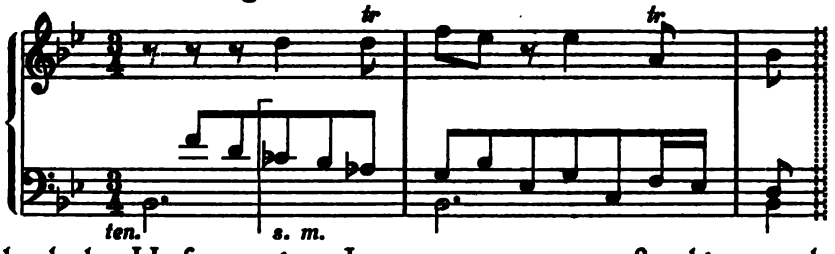
Z. B.



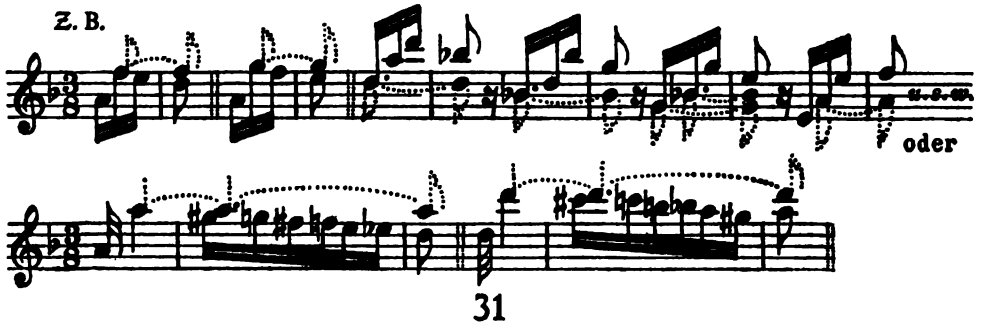
So lasse ich im zweiten Satze die letzten 5 Takte der Durchführung nach Abschluß des Mirandathemas vor Wiedereintritt des Hauptgedankens das Pedal liegen und verwende im letzten Takte Pedal-Tremolo mit Ausnützung der Sympathietöne durch Niederdrücken der entsprechenden Tasten:



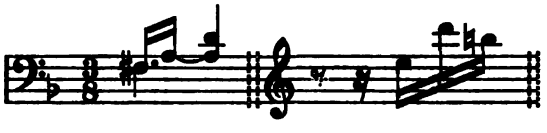
Im viertletzten Takte des Satzes spiele ich das zweite und dritte Achtel mit der rechten Hand und gebrauche das Pedal wie schon in den beiden vorherstehenden Takten nur von Achtel zu Achtel. Das as des viertletzten Taktes darf ja nicht von dem kommenden g getrennt werden, und dann ist das b zum es und das g zum c zu denken.



Die durch den Umfang seines Instrumentes vom großen bis zum dreigestrichenen f für Beethoven notwendig gewordene Änderung einiger Oberstimmenführungen möchte ich in dieser Sonate nicht nach den formellentsprechenden Stellen berichtigen, da sich durch die Änderungen, die Beethoven infolgedessen vorzunehmen gezwungen war, neue Reize ergeben. Ich schließe beim Vortrag dieser Sonaten die einzelnen Sätze fast unmittelbar aneinander an. Für den Schluß des ersten Satzes der d moll-Sonate benütze ich das linke Pedal, für den Anfang des zweiten nur das rechte, für den Schluß des zweiten ebenfalls das linke, welches ich auch die ersten 30 Takte im letzten Satze liegen lasse, bei der Wiederholung aber nicht nehme, da ich eine Steigerung der Klangfarben vom stillsten pianissimo bis zum schreiendsten fortissimo in den Takten 19, 18, 17 und 16 vor Schluß für inhaltlich begründet halte! Einer reicheren Klangwirkung zur besseren Untermalung des poetischen Inhalts wegen lasse ich im letzten Satze öfters durch Niederhalten der betreffenden Tasten einzelne Töne länger nachklingen, obgleich es Beethoven nicht so geschrieben hat.



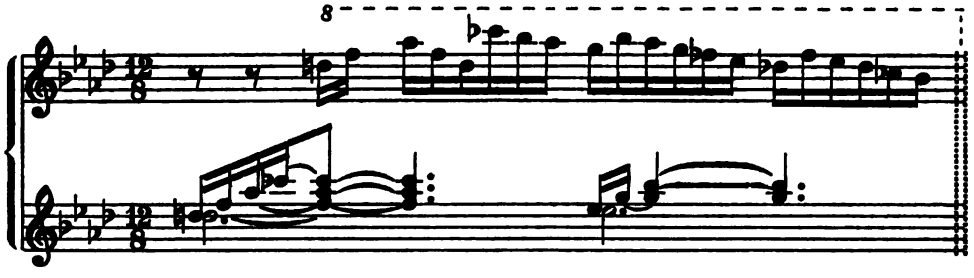
Und so wie im Durchführungsteile im 5. und in den folgenden Takten die linke Hand geschrieben ist, spiele ich auch oft die rechte Hand und halte die ganze Harmonie in den nächsten Takt hinüber. Die Praller sollen meiner Meinung nach als Zweiunddreißigstel-Triolen ausgeführt werden. Für die Ausführung der ersten 8 Takte des letzten Satzes der linken Hand und der entsprechenden folgenden empfiehlt sich, den 5. Finger nach links aufwärts zu stoßen, dann den 4. Finger fest aufzusetzen und die Hand nach dem Daumen herabzudrehen, um gleich wieder die Bewegung nach links und dann aufwärts zur Vollführung des nächsten 5. Fingerstoßes anzuschließen. Im 89. Takte der Durchführung spiele ich in der linken Hand fis a d, im 16. Takt vor dem *ff* Themaeintritt in der rechten Hand e d h.



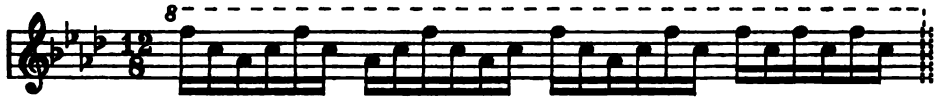
In bezug auf die dynamische Darstellung des Satzes muß besonders erwähnt werden, daß Beethoven das Wörtchen *cresc.* an die Stelle, wo der dynamische Tiefpunkt, *dim.* aber an die Stelle, wo der dynamische Höhepunkt ist, gesetzt hat. Betreffs der aufgelösten Oktavenpassagen in der rechten Hand ist zunächst eine möglichst gebundene Übung in geschlossenen Oktaven zu empfehlen, bei welcher die zu überwindenden räumlichen Verhältnisse besser ins Auge gefaßt und die Bewegungsformen der Handwurzel besser auf die Figur bezogen werden können. Die Fingerspitzen sollen wieder möglichst an den Tasten bleiben. Die zu gleichmäßiger Verteilung der Kraft auf die beiden äußeren Finger notwendige Drehbewegung des Unterarms wird sich dann leicht einfügen.

Für den Anfang der f moll-Sonate benütze ich Pedal mit sehr häufigem teilweisen Wechsel, damit vor allem das Schaurig-Dumpfige und Nächtliche zum Ausdruck kommt, ich spiele sogar die Harmonie des 3. und 7. Taktes in den Pedalklang der zwei vorausgehenden Takte hinein, allerdings mit Tremolo des Fußes, und halte das e im 3. Takte und das f im 7. leicht in den nächsten Takt hinüber. Die erste große Sechzehntelfigur im vierzehnten Takte empfiehlt sich mit Hand- und Armbelastung und straffster Fingermuskelspannung zu spielen. Takt 17 ist die Metrik sehr gut, aber nicht hart herauszuarbeiten, um der Akkordfolge einen wallenden

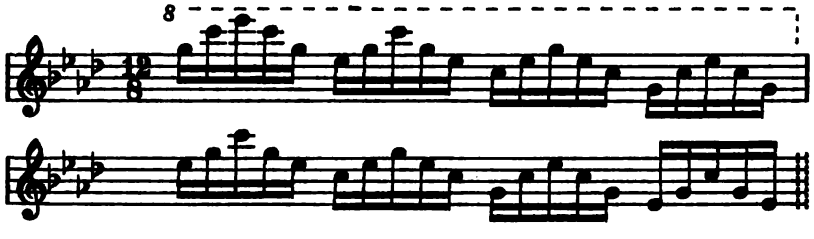
Charakter zu geben. Die Bindung der Oktaven in dem zuerst in As dur auftretenden Thema ist nicht allein dem Pedal zu überlassen. Solche Pedalbindungen behalten immer eine gewisse Herzlosigkeit. Besser ein Händedruck, als ein Fußtritt! Den 11. Takt vor dem Doppelstrich spiele ich wie an der entsprechenden späteren Stelle.



Die spätere dem Takt 7 vor dem Doppelstrich entsprechende Stelle ändere ich dagegen nach dieser. Also:

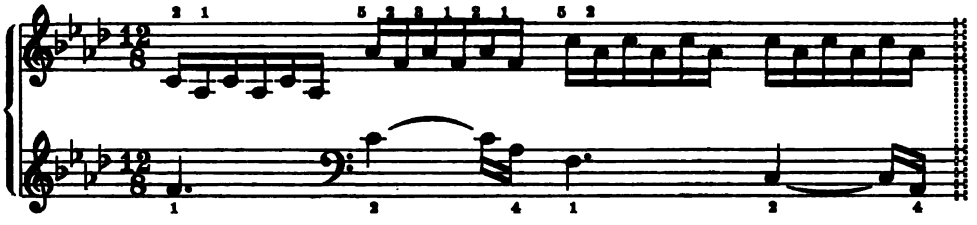


Die Coda wird erst im nächsten Takte angefügt. Die Ausführung entspricht übrigens dem Manuskript. Die Takte 13 und 14 nach dem Doppelstrich spiele ich entsprechend dem 3. und 4. darauffolgenden, da mir hier die Änderung, die Beethoven des geringen Umfanges seines Instrumentes wegen vornehmen mußte, zu matt erscheint. Also:

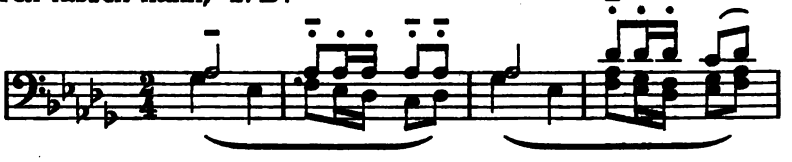


Dagegen halte ich die von Manchen ergänzten Oktavverdoppelungen des Poseidonthemas in der linken Hand für unrichtig, sie passen nicht in die Beethovensche Instrumentation. Die häufig vorkommenden, raschen Wiederholungen des nämlichen Tones in der linken Hand führe ich mit demselben

Finger aus. Die riesigen Sturzwellen vor dem piu allegro mögen mit dem Arm bei vollkommen beherrschter Beweglichkeit in Schulter, Ellbogen und Handgelenk, aber »eisernen« Fingern in die Tasten hineingewirbelt werden. Das Adagio vor dem piu allegro darf ja nicht sentimental klingen. Die Akkorde vom 14. Takt vor Schluß an müssen sehr gehämmert, aber durch entsprechende Armführung doch in inneren Zusammenhang gebracht werden. Vom sechstletzten Takt an spiele ich die linke Hand unter der rechten und den viertletzten Takt mit folgendem Fingersatz:

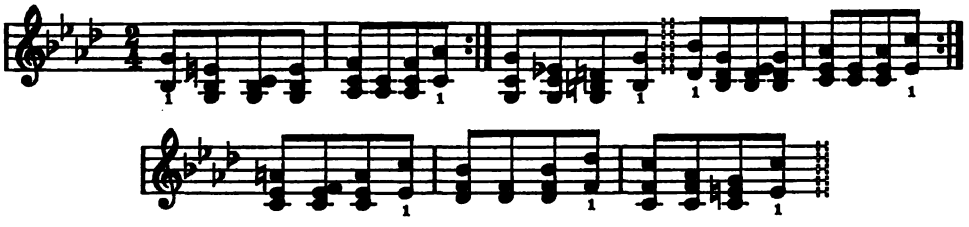


Im zweiten Satze ist besonders auch auf die klangliche Herausarbeitung der glockenartig wiederholten Tonika- und Dominanttöne Aufmerksamkeit zu legen. Sie ist nur möglich, wenn die Spann- und Lösungsfähigkeit der Fingermuskeln vom Gehirn so beherrscht wird, daß es von verschiedenen Fingern derselben Hand zu gleicher Zeit die verschiedensten Aufgaben ausführen lassen kann, z. B:



Die oberen Töne müssen verhältnismäßig stark, gleichartig und voneinander getrennt, die unteren etwas schwächer, aber ausdrucksvoll ineinander übergehend erklingen. Die dritte Variation spiele ich durchgehends mit entsprechend gewechseltem Pedal, alle Figuren sehr gebunden, nur die öfters hintereinander wiederkehrenden Töne etwas an- und abgestoßen! Für die Hauptfigur des dritten Satzes verwende ich in der rechten Hand drei verschiedene Fingersätze, nämlich:

Den letzten Fingersatz erst im Prestoteile. Für die linke Hand benütze ich immer 5, 3, 2, 1, 2. Im 18. und 20. Takt nach dem Doppelstrich übernehme ich das eingestrichene b mit der linken Hand. Die tremoloartigen Akkordfiguren der linken Hand lassen sich mit den Fingern an der Taste, entsprechender Hand- und Armbelastung und möglichst leichter Bewegung im Hand- und Ellbogengelenk kräftig und schnell und wie wallend gebunden herausbringen. In den, im oberen System stehenden, Achtelakkorden des Prestosatzes können kleine Hände die Oktavverdoppelung weglassen, so daß sie an diesen Stellen nur Sexten spielen.

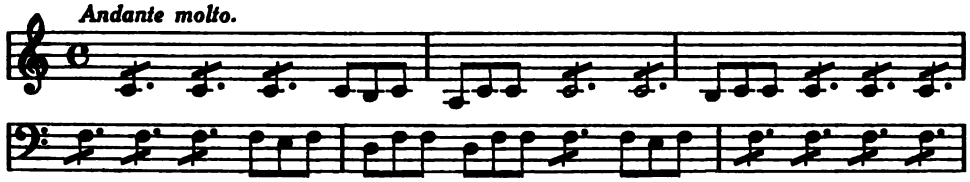


Hauptsache ist ein möglichst elastisches Stakkato, welches jede einzelne Note sehr klar in die Ohren springen läßt. Auch in dieser Sonate schließe ich den zweiten Satz ohne lange Unterbrechung an den ersten an und beginne ihn mit beiden Pedalen, das linke schon bei der ersten Wiederholung weglassend.

Zum Schlusse möchte ich noch einige Bemerkungen zur Verteidigung derartiger Auslegung Beethovenscher Klavierwerke im allgemeinen machen. Vor allem sei wieder auf A. Schindler verwiesen, der sagt, Beethoven hätte im Jahre 1816, da eine Gesamtausgabe seiner Kompositionen im Werke war, die Absicht gehabt, bei allen, wo es noch nicht geschehen, den gedanklichen Inhalt anzugeben. F. Ries erzählt: Beethoven dachte bei seinem Komponieren oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Außerdem sind noch einige Äußerungen Beethovens selbst in dieser Sache besonders beachtenswert. Zum theoretischen Lehrbuch für Erzherzog Rudolf notiert Beethoven: Viele behaupten, jeder Minorsatz ⟨Moll⟩ müsse notwendig auch ebenso endigen. Nego! Im Gegenteil finde ich, daß eben in den weichen Tonleitern die große Terz am Schlusse von herrlicher,

ungemein beruhigender Wirkung sei: Auf Leid folgt Freude, auf Regen — Sonnenschein. Ist mir doch dabei zumute, als wenn ich zum milden Silberglanz des flimmernden Abendsterns aufschaue. Im Jahre 1815 sagte er zu dem englischen Pianisten Charles Neate, als er mit ihm bei Baden spazieren ging und von der Pastoral-Symphonie sprach: »Ich habe immer ein Gemälde in meinen Gedanken, wenn ich am Komponieren bin und arbeite nach demselben.« Zu A. Schindler meinte er auf die Frage, warum er bei den einzelnen Sätzen seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe, im Jahre 1823: Jene Zeit, in der ich meine Sonaten geschrieben, war poetischer als jetzt, daher solche Andeutungen damals überflüssig, jedermann fand z. B. in den zwei Sonaten op. 14 den Streit zweier Prinzipe oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt. Zu Luis Schlösser, dem späteren Darmstädter Hofkapellmeister, der als junger Musiker während seines Aufenthalts in Wien in den Jahren 1822 und 1823 von Beethoven seiner Freundschaft gewürdigt wurde, sagte er: »Meine Ideen kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.«

Beethoven hat viele seiner Tongemälde in der Natur getönt, wie die Maler. In dem ebenfalls von G. V. Nottebohm veröffentlichten Skizzenbuche vom Oktober 1802 bis zum April 1804 finden sich z. B. die für seine Kompositionsweise eigenartigen Stellen, über welche er selbst die Worte schrieb: »Murmeln der Bäche« und »je größer der Bach, je tiefer der Ton«.



Wie eigentümlich klingt diese Skizze doch an die betreffenden ausgeführten Stellen des ersten f moll-Bildes an! Beethoven war überhaupt einer der größten Naturfreunde unter den Künstlern, und seine Werke spiegeln

seine Freundschaft wieder. August Göllerich sagt in seinem Buche: Beethoven: »Wenn ihn das Leben versengte, badete er allzeit seine Seele gesund im frischen Tau der Natur.« Die neueren Ausleger betonen die romantische Seite seiner Kunst auch immer mehr — und ich finde, daß der Inhalt eines Musikstücks nicht entweiht ist, wenn in ihm ein Natureindruck lebt, denn in der Natur offenbart sich die Alles erfüllende Gottheit in besonderer Weise. »Eine der ersten und allgemein anerkannten Bedingungen zum Glücke ist ein Leben, in dem die Beziehungen des Menschen zur Natur gewahrt werden« sagt in seinem Buche: »Mein Glaube« Leo Tolstoi und »Vor dem Eingang des Waldes muß der erstaunte Weltmensch seine Stadtbegriffe von groß und klein, weise und töricht notwendig fallen lassen«, lesen wir in dem Essay »Natur« von Ralph Waldo Emerson. — Aus dem Leben des Wassers aber, wie es Beethoven in diese Werke geschöpft hat, rauschen die Wasser des Lebens — danken wir darum Beethoven und folgen wir ihm in der Liebe zur Natur und heiligen wir unsere Kunstausübung, indem wir, durch Mitleid und Mitfreude wissend — den Nächsten nach dem Beispiele Jesu liebend — im Gemüt unsere Erhebung suchen!

NAMENVERZEICHNIS.

Beethoven, Ludwig van, Seite: 1, 2, 3, 7, 8, 11—21, 27, 28, 31, 32, 33, 35, 36, 37.

Seite

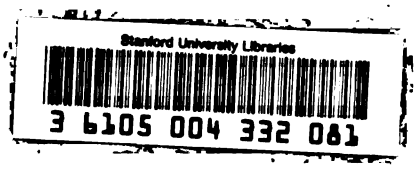
Bekker, Paul 20
Bie, Oskar 21
Böcklin, Arnold 21
Brahms, Johannes 27
Breuning, Gerhard von 8
Breuning, Stephan von 8
Brueghel, Pieter 20
Brunsvik, Franz von 1
Bülow, Hans von 21
Chopin, Friedrich 18
Czerny, Karl 1, 3, 7, 13, 20
Dante Alighieri 18
Elterlein, Ernst von 20
Emerson, Ralph Waldo 37
Fischer, Rudolf 9
Franziskus von Assisi 13
Goethe, Johann Wolfgang 14, 20
Göllerich, August 37
Grillparzer, Franz 17
Herder, Johann Gottfried von 19
Homer 1, 2, 17, 18
Jesus 37
Krumpholtz, Wenzel 3
Kullak, Franz 7
Kullak, Theodor 7
Lenz, Wilhelm von 14, 20
Liszt, Franz 18, 27
Malfatti, Therese 2
Marx, Adolf Bernhard 8

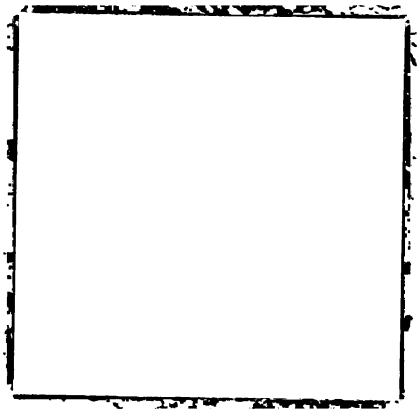
Seite

Mickiewicz, Adam 18
Mozart, Wolfgang Amadeus 12
Müller, Wilhelm 10
Nagel, Wilibald 20
Neate, Charles 36
Nohl, Ludwig 1
Nottebohm, Martin Gustav 8, 36
Plutarch 2
Rembrandt, Harmensz van Rijn 18
Ries, Ferdinand 20, 35
Rousseau, Jean Jaques 12
Rudolf, Erzherzog 35
Schiller, Friedrich 12, 17
Schindler, Anton 1, 2, 14, 35
Schlegel, August Wilhelm von 2, 9
Schlösser, Louis 36
Schubert, Franz 10, 12
Schumann, Robert 17
Shakespeare, William 1, 2, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 19
Swedenborg, Emanuel 17
Thomas-San-Galli, Wolfgang 14
Tolstoi, Leo 37
Uhland, Ludwig 18
Unschuld von Melasfeld, Marie 14
Virgil 18
Voß, Johann Heinrich 17
Wagner, Richard 7, 12
Wegeler, Franz Gerhard 2
Wieck, Klara 17

861415.

MUSIC
LIBRARY
MT
145
B42P3





Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

FEB 21 1968